Erläuterungen

zu

den deutschen Klassikern.

Sechste Abtheilung:

Erläuterungen zu Lessings Werken.

von

Heinrich Düntzer.

I. II. Lessing als Dramatiker und Dramaturg.

Leipzig,
Verlag von Ed. Wartig.
1874.

Lessing

als

Dramatiker und Dramaturg.

Erläutert

von

Heinrich Düntzer.

Zweite, neu durchgesehene Auflage.

Leipzig,
Verlag von Ed. Wartig.
1874.

Der denkende Künstler ist noch eins so viel werth.

Es ist eine so anziehende wie belehrende Betrachtung, Lessings Emporringen aus den gangbaren beschränkten Ansichten über das Drama zu jenem höhern und freiern Blicke zu verfolgen, der ihn zum heldenhaften Befreier der Deutschen von dem so lange Zeit getragenen Joche einer fremden, auf Mißverständniß beruhenden, der reinen Natur und dem deutschen Charakter widerstreitenden Form weihte. Schon als Fürstenschüler zu Meißen sehen wir ihn unter den in seinen Freistunden gelesenen Klassikern neben des Theophrast *Charakteren* die Komödien des Plautus und Terenz sich eifrig aneignen; er fand in ihnen, wie er selbst sich ausdrückt, seine Welt. Die Kenntniß des Lebens, die sie ihm vermittelten, die Einsicht in die mancherlei Thorheiten der Menschen, woran sein Witz die reichste Nahrung fand, das war es, was den heranwachsenden Knaben zu ihnen hinzog. Die hieraus gewonnene Schärfe der Beurtheilung wandte er zunächst gegen sich selbst, indem er sich ein Spiegelbild des thörichten Dünkels vorhielt, worein der sich der Gelehrsamkeit widmende Jüngling so leicht verfallen kann. Die erste Anlage des *jungen Gelehrten*, die freilich viel weniger umfangreich als die spätere Ausführung war, fällt noch vor seinen Besuch der Hochschule. „Ein junger Gelehrter", schreibt er später, „war die einzige Art von Narren, die mir auch damals schon unmöglich unbekannt sein konnte. Unter diesem Ungeziefer aufgewachsen, war es ein Wunder, daß ich meine ersten Waffen gegen dasselbe wandte?" Aber

mochte er ähnliches auch an seinen Mitschülern bemerken, er griff in seinen eigenen Busen, wo ihm die Keime der Verlockung zu einer solchen pedantischen Selbstüberschätzung nicht entgingen.

Als er im Herbste 1746 nach Leipzig kam, hatte er sich bereits mit den neuesten lyrischen Dichtern, die von Anakreon und Horaz ausgingen, vertraut gemacht, ja sich selbst in Nachahmung des erstern versucht, wogegen er von der damaligen dramatischen Dichtung noch wenig Kenntniß genommen zu haben scheint; diese wie das lebendige Anschauen einer Bühne sollte ihm erst Leipzig bieten, das auch hierdurch für die Richtung seines Geistes von den weitreichendsten Folgen wurde. Dort stand damals die in ihrer Art ausgezeichnete Gesellschaft der Frau Neuber, welche Lessing noch später sehr hoch hielt, wo er sie nicht allein für eine Frau von männlichen Einsichten in die Kunst, sondern auch für eine Schauspielerin erklärte, wie Deutschland sie nach ihr nicht wieder gehabt. Die ersten Monate lebte er sehr eingezogen, bloß auf seine Bücher beschränkt; doch gar bald erkannte er, daß diese ihn wohl gelehrt, aber nie zu einem Menschen machen würden, und so begann er in das Leben zu treten, wo ihm denn sein völliges Ungeschick im Umgang und in äußerer Bildung schwer auf die Seele fiel, was ihn zu dem Entschlusse trieb, diesem empfindlichen Mangel, es koste, was es wolle, entschiedenste Abhülfe zu leisten. Auf diesem Wege begegnete er seinem mehr als sechs Jahre ältern Landsmanne Christlob Mylius, der sich durch seine Zeitschrift der Freigeist und seine lockern Sitten in üblen Ruf gebracht hatte. Dieser war es auch, der ihn dem Theater zuführte, mit welchem er selbst in nächster Verbindung stand. Auch mit dem für das Theater begeisterten drei Jahre ältern Christian Felix Weiße trat er in vertraute Beziehung. Er versäumte jetzt nicht leicht eine Vorstellung. Um sich ein Freibillet zu verschaffen,

übersetzte er mit diesem mehrere französische Stücke in Alexandrinern, wie den Hannibal von Marivaux und den Spieler von Regnard. Mit den Komödien der Franzosen und allem, was die Deutschen neuerdings auf diesem Felde, im Anschluß an jene, geleistet, machte er sich bekannt. Wahrscheinlich wird ihm schon damals der lebensfrische dänische Lustspieldichter Holberg nicht entgangen sein, dessen meiste Stücke bereits in deutscher Uebersetzung vorlagen. Die deutschen Lustspieldichter der Zeit standen ganz auf dem Boden des niedern, durch Destouches in Frankreich eingeführten Lustspiels, das seinen Stoff aus gewöhnlichen Thorheiten, ja Schlechtigkeiten der Welt hernahm, durch deren Bloßstellung es zu gefallen suchte. In diesem Felde hatten sich, nach dem Vorgange von Gottscheds Gattin Quistorp, Elias Schlegel, Gellert, Fuchs, Mylius und Krüger versucht, von denen die drei letztern die Komödie gar zur persönlichen Satire mißbrauchten. Gellert bezeichnete belehrenden Spott als den Zweck der Komödie; der Komödienschreiber lasse die Leidenschaften in einzelnen Personen handeln und herrschen, damit man das Ungereimte, das Thörichte, welches diese Laster mit sich führen, recht wahrnehmen könne. Daneben trat das Possenhafte, das Haschen nach Derbkomischem, scharf hervor. Ganz auf dem Standpunkte Gellerts steht das erste uns bekannte Lustspiel Lessings, das dem Jahre 1747 angehört, Damon oder die wahre Freundschaft. Ein schlechter Freund wird hier entlarvt, dem aber der Betroffene auf großmüthige Weise verzeiht. Man fühlt hier deutlich, wie der Dichter sich einer von außen gegebenen Form fügt, wie das Lesen und besonders das Anschauen von Lustspielen den Trieb zu ähnlichen Versuchen in ihm geweckt hat, ohne daß sich irgend eine besondere Begabung in der Ausführung verriethe. Das Lustspiel erschien noch in demselben Jahre im siebenten Stücke

der Ermunterungen zum Vergnügen des Gemüths. Aber ein zufälliger Umstand sollte Lessings dramatisches Talent lebhafter anfachen, indem er ihn zur Zusammenfassung aller Kraft aufrief. Die beifällige Aufführung eines sogenannten Originallustspieles eines Anhängers von Gottsched hatte ihn eines Abends zur Bemerkung veranlaßt, daß er dieses höchst ungenügend finde. Die Erwiederung, es sei leichter tadeln als besser machen, ward für ihn ein Antrieb, seinen in Meißen entworfenen jungen Gelehrten von neuem vorzunehmen, den ihm wahrscheinlich ein anderer Umstand wieder in Erinnerung gebracht hatte. Ein junger leipziger Gelehrter hatte sich vor kurzem um einen von der berliner Akademie ausgesetzten Preis beworben, und seinen Freunden gegenüber zuversichtlich den günstigen Erfolg seiner Bewerbung ausgesprochen; während diese einmal sich bei ihm befanden, traf ihn die seinen Hochmuth demüthigende Nachricht, daß die Akademie seine Arbeit gar keiner Berücksichtigung werth gehalten. Lessing zeigte das vollendete Stück seinem Gönner, dem Professor Kästner, dessen philosophisches Disputatorium er fleißig besuchte, und dieser, dessen Beurtheilung es zu einem Meisterstücke gemacht haben würde, wie Lessing selbst sagt, wenn er die Kräfte gehabt, ihr durchgängig zu folgen, bestimmte ihn, es der Frau Neuber zur Beurtheilung vorzulegen, die es im Januar 1748 zur Aufführung brachte, eine Ehre, welche diese nach Lessings eigener Aeußerung einem angehenden Komödienschreiber nicht leicht zu erzeigen pflegte. „Wenn nach dem Gelächter der Zuschauer und ihrem Händeklatschen die Güte eines Lustspiels abzumessen ist", bemerkt der Dichter selbst im Jahre 1754, „so hatte ich hinlängliche Ursache, das meinige für keines von den schlechtesten zu halten. Wenn es aber ungewiß ist, ob diese Zeichen des Beifalls mehr für den Schauspieler oder für den Verfasser gehören, wenn es wahr ist, daß der

Pöbel ohne Geschmack am lautesten lacht, daß er oft da lacht, wo Kenner weinen möchten, so will ich gerne nichts aus einem Erfolge schließen, aus welchem sich nichts schließen läßt. Dieses aber glaube ich, daß mein Stück sich auf dem Theater gewiß würde erhalten haben, wenn es nicht in den Ruin der Frau Neuberin wäre verwickelt worden. Es verschwand mit ihr aus Leipzig, und folglich aus demjenigen Orte, wo es sich ohne Widerrede in ganz Deutschland am besten ausnehmen kann." Die beabsichtigte Herausgabe des Stückes unterblieb. Als er es im Jahre 1754 im vierten Theile seiner vermischten Schriften erscheinen ließ, hob er den Mangel an Geistern hervor, auf welche Deutschlands komische Muse stolz sein könne. „Was herrscht auf unsern (durch Gottsched) gereinigten Theatern? Ist es nicht lauter ausländischer Witz, der, so oft wir ihn bewundern, eine Satire über den unsrigen macht?" Sein Werk wünschte er nur mit solchen Stücken, ausländischen oder fremden, verglichen, „an welchen die Verfasser ihre Kräfte versucht haben". Er legte demnach auf den eigenthümlichen, nicht dem Ausland entliehenen Witz und auf die tüchtige Durcharbeitung seines Stückes ganz besondern Werth. Und es steht nicht zu leugnen, daß er auf die dramatische Composition, auf die abgerundete, klare Entwicklung der Handlung und die lebendige Entfaltung der Charaktere großen Fleiß verwandt hat, im Vergleich mit den Dichtern seiner Zeit, denen es nur um komische Szenen zu thun war, welche sie unkünstlerisch aneinander reihten, ohne an eine gespannte Handlung und durchgeführte Charakteristik zu denken.*) Die Anforderungen an die

*) Weiße erzählte, Lessing habe seine dramatischen Arbeiten immer von Akt zu Akt, von Szene zu Szene auf's genaueste entworfen, und dann gesagt, er habe sie fertig, diesen Entwurf aber langsam und mit vieler Bedachtsamkeit ausgearbeitet.

dramatische Form hatte er sich klar zu machen und möglichst zu erfüllen gesucht; von dem damaligen leipziger Theater hatte er, wie er selbst äußert, hundert wichtige Kleinigkeiten gelernt, die ein dramatischer Dichter lernen müsse und aus der bloßen Lesung seiner Muster nimmermehr lernen könne. Den Witz und die ganze Erfindung bestritt er meist aus eigenen Mitteln, wenn er auch einzelnes anderswoher entlehnte, wie sich denn den Einfluß Holbergs und französischer Stücke in einzelnen Stellen nachweisen läßt. Aber bei aller Verständigkeit der Anlage und mancher glücklichen Ausführung merkt man dem Ganzen doch den Charakter eines der freien Bewegung des Geistes ermangelnden Versuches an, obgleich Darstellung und Auffassung das Stück von den zeitgenössischen Leistungen vortheilhaft unterscheiden. Die Namen der Personen sind der französischen Bühne entlehnt, auch jene verschmitzte Lisette, der es, wie allen Personen, an deutscher Gemüthlichkeit fehlt; gerade die eigentlich tugendhaften, Valer und Juliane, sind am schwächsten gehalten, da der Dichter, der es auf komische Wirkung absah, an ihnen den geringsten Antheil nahm. Bei der Lisette schwebte deren Darstellung bei Marivaux vor.

Gleich nach der Aufführung des jungen Gelehrten wurde Lessing von seinen Eltern, die an seinem Umgang mit Komödianten und seinem Komödienmachen Aergerniß nahmen, nach Hause gerufen. Dem Theater zu entsagen konnte man ihn nicht bereden, nur versprach er, die akademischen Studien nicht zu vernachlässigen. In seiner Vaterstadt Kamenz selbst hatte er Gelegenheit, einige Charaktere zu beobachten, die er zu seinem Lustspiel die alte Jungfer benutzte, das er in Leipzig gleich nach seiner Rückkehr mit größerer Frische und reiferer Gewandtheit, aber auch mit entschiedenerm Anschlusse an die gewöhnliche Posse und die gangbare Gemeinheit ausführte, um ein Stück im Geschmack der Menge

zu liefern, das durch äußere Komik und Anzüglichkeiten wirke, wobei er aber sich des Gesetzes einer abgerundeten Komposition bewußt blieb. Je schmerzlicher er den Genuß einer Bühne während der zu Kamenz verbrachten Monate entbehrt hatte, um so leidenschaftlicher überließ er sich jetzt seiner Neigung. „Er war früh bei den Proben und Abends bei den Vorstellungen", berichtet sein Bruder. „Er studirte die Schauspielerkunst mit solchem Eifer, als wenn ein Lehrstuhl in Leipzig für ihn errichtet werden sollte." Auch an eine Tragödie ging er bald nach seiner Rückkunft. Am 17. April 1748 begann er ein Trauerspiel Giangir oder der verschmähte Thron in reimlosen Alexandrinern, führte aber nur ein paar Szenen aus. Den Stoff hatte ihm des de Thou großes Geschichtswerk, die Historia sui temporis, dargeboten; daß aber in eigenthümlicher Wendung der Geschichte die Stifterin des Verbrechens um die Frucht desselben gebracht werden sollte, lehrt schon das wenige, was uns davon erhalten ist. Kaum dürfte dieses das Trauerspiel sein, welches Lessing für den Schauspieler Koch zu schreiben angefangen und fast vollendet hatte, als er auf die Kunde, daß Koch von der Truppe der Frau Neuber abgehe, es vernichtete. Die innige Beziehung zu Weiße war für die Anregung von Lessings dramatischer Schaffungskraft von großer Bedeutung, da die Bühne den Mittelpunkt ihres vertrauten Umgangs bildete, sie ihre Ansichten darüber leidenschaftlich austauschten und ihre Versuche sich zu gegenseitiger Beurtheilung mittheilten; aber Lessing ging darin weiter als der scheue Weiße, daß er auch mit den Schauspielern selbst in nächste Berührung trat. Weiße ward durch Lessings jungen Gelehrten veranlaßt, ein schon in frühesten Jahren nach der bekannten Erzählung bei Petronius gedichtetes Lustspiel die Matrone von Ephesus neu zu bearbeiten, wodurch dieser zu einem Entwurfe desselben

Stoffes angeregt ward, der dem Freunde so sehr seinen eigenen zu übertreffen schien, daß er sein Stück ins Feuer werfen wollte. Einem andern Stücke Weißes, dem fünfaktigen Lustspiel der Leichtgläubige, machte Lessing den Vorwurf, es sei eine pièce à tiroir, ein Schubladen- oder Verkleidungsstück; er selbst entwarf eine selbständige Bearbeitung des Gegenstandes. Hierzu benutzte er eine Nebenhandlung eines englischen Stückes von Wycherley, die er in der Weise seines Damon auszuführen gedachte, doch kam er mit dem Entwurf nicht über den zweiten Akt hinaus. Lessing war damals so ganz von der dramatischen Komposition ergriffen, daß sich ihm, wie er selbst sagt, alles dramatisch gestaltete, was Goethe in gleicher Weise von sich selbst erzählt; nur war es bei diesem mehr die dialogische Form, während Lessing jeden Stoff gleich dramatisch zuschnitt, die ganze Handlung und Art der Durchführung ersann. Vielleicht fällt noch in das Ende des leipziger Aufenthaltes die diesem Jahre angehörige erste Bearbeitung des Lustspiels der Misogyn in einem Aufzug. Die Veranlassung dazu bot die Kunde von einem gleichnamigen besonders gepriesenen Stücke des Menander, dessen Bruchstücke er durchgegangen war: aber bei Menander hat der Weiberhasser Simylos eine sehr fromme Frau, deren Aufwand ihn besonders erbittert. Lessing konnte nichts weiter als den Titel des Stücks benutzen; einen besondern Zug scheint er einem Lustspiele von St. Foix entnommen zu haben. Bei aller Gewandtheit und Kenntniß des auf der Bühne Wirksamen fehlt es hier an feinerer Charakteristik; die Handlung war geschickt angelegt, doch sah sich Lessing selbst später veranlaßt, noch eine Reihe von Szenen einzulegen. Unter seinen dramatischen Entwürfen finden sich noch einige, die gleichfalls dieser Zeit angehören könnten, wie der Plan zu dem Lustspiel der gute Mann, worin er die Handlung eines

Stückes von Congreve wesentlich vereinfachte, der Vater ein Affe, der Sohn ein Geck, wozu er den Charakter des Alten demselben Lustspiel Congreves entnahm, das Schäferspiel die beiderseitige Ueberredung u. a.

Die Verbindung mit der Bühne, die für sein leipziger Leben und seine dramatischen Lehrjahre so bedeutend geworden, sollte unsern Dichter auch von Leipzig vertreiben. Die Gesellschaft der Frau Neuber gerieth nämlich bald nach seiner Rückkunft in Verfall; ihre besten Mitglieder verließen sie, und da Lessing, der für die Schulden eines oder einiger der Abgehenden gebürgt hatte, sich bei der Zahlung im Stich gelassen sah, entfloh er den ihn immer mehr bedrängenden Gläubigern, wie so viele Jahre später in ganz anderer Weise Jean Paul. Auf der Reise nach Berlin erkrankte er in Wittenberg. Das nach seiner Genesung dem Vater gegebene Versprechen, hier seine Studien fortzusetzen, konnte er nicht erfüllen, da er auch in Wittenberg von seinen Gläubigern verfolgt wurde. So eilte er gegen Ende des Jahres 1748 nach Berlin, wo sein Freund Mylius unterdessen bei der rüdigerschen Zeitung eine Anstellung gefunden hatte.

Ob er in Berlin bleiben wollte oder dort Empfehlung und Mittel zu erlangen hoffte, sich an einen andern Ort zu begeben, wo seine Neigung zur Bühne erwünschte Nahrung finde, wissen wir nicht. Am 20. Januar 1749 klagt er, daß gerade der Mangel einer anständigen Kleidung, um welche er die Mutter vergebens gebeten, seinem Unterkommen in Berlin bisher entgegengestanden habe. Berlin will er bald verlassen und nach Wien, Hamburg oder Hannover gehn; an allen drei Orten finde er sehr gute Bekannte und Freunde; jedenfalls werde er auf seiner Wanderschaft sich in die Welt zu schicken lernen. Aber der Vater befahl ihm, sofort nach Hause zu kommen, da er fürchtete, er gehe nach

Wien, um Komödien zu schreiben, und er vernommen, daß er an der rüdigerschen Zeitung zur Frohne arbeite, dabei Hunger und Kummer ausstehe. Hierauf erwiederte er dem ängstlich besorgten Vater, seine Absicht sei nicht weniger in der Welt und im Umgange der Menschen als in Büchern zu studiren. Von seinem Briefwechsel mit Komödianten habe er eine ganz falsche Vorstellung, da diese nur dazu dienten, ihn der Welt vortheilhaft bekannt zu machen. „Nach Wien habe ich an den Baron Seiller geschrieben, welches der Director von allen Theatern im Oesterreichischen ist, ein Mann, dessen Bekanntschaft mir keine Schande ist, und mir noch Zeit genug nützen kann. Ich habe nach Danzig und Hannover an gleiche oder wenigstens sehr geschickte Leute geschrieben. — Werfen Sie mir nicht dagegen ein, es kennten mich nur Komödianten. Wenn mich die kennen, so müssen mich nothwendig auch alle kennen, die meine Arbeit von ihnen haben aufführen sehen. — Ich wollte nur, daß ich beständig Komödien geschrieben hätte, ich wollte jetzo in ganz andern Umständen sein; die von mir nach Wien und Hannover gekommen sind, habe ich sehr wohl bezahlt erhalten.“ Trotz aller Neigung zur Bühne und zur Herstellung eines deutschen Dramas erklärte Lessing sich bereit, eine Stelle am philologischen Seminar zu Göttingen anzunehmen, ja er wollte auf den Wunsch des Vaters deshalb an den Kurator von Münchhausen und Prof. Gesner schreiben, wohl im sichern Glauben, die wissenschaftliche Thätigkeit könne seine dramatischen Arbeiten nicht hindern. Auf des Vaters weitern Versuch, ihn vom Komödienschreiben abzubringen, erwiedert er am 28. April mit vollstem Bewußtsein der Höhe des ihm vorschwebenden Zieles dramatischer Dichtung, wogegen er seine Lieder als bloße Versuche und Kleinigkeiten bezeichnet, deren er längst müde geworden: „Wenn man mir mit Recht den Titel

eines deutschen Molière beilegen könnte, so könnte ich gewiß eines ewigen Namens versichert sein. Die Wahrheit zu gestehn, so habe ich zwar sehr große Lust, ihn zu verdienen, aber sein Umfang und meine Ohnmacht sind zwei Stücke, die auch die größte Lust ersticken können.“ Nicht übel habe er gethan, daß er zu seinen Jugendarbeiten etwas gewählt, worin noch sehr wenige seiner Landsleute ihre Kräfte versucht, und es würde thöricht sein, eher damit aufzuhören, bis er Meisterstücke geliefert habe. Die Behauptung, ein Komödienschreiber könne kein guter Christ sein, scheine ihm unhaltbar; sei ja dessen Zweck keineswegs unchristlich. Was werde der Vater sagen, wenn er ihm gar eine Komödie mache, welche auch die Theologen loben würden? „Wie wenn ich eine Komödie auf die Freigeister und auf die Verächter Ihres Standes machte? Ich weiß gewiß, Sie würden vieles von Ihrer Schärfe fahren lassen.“ Das hier angedeutete Lustspiel der Freigeist schrieb er wirklich noch im Laufe des Jahres 1749. Die Handlung des Stückes stimmt, wie Lessing selbst später bemerkte, mit der des Lustspiels Eigensinn des Herzens und Geistes von de l'Isle, aber wenn der Franzose in den beiden Liebhabern nur die Verschiedenheit des Temperaments darstellt, so läßt Lessing den Unterschied der religiösen Denkart hervortreten, indem er den einen als Freigeist schildert, wozu er in dem freigeistischen Berlin Friedrichs II. Musterbilder genug fand. Daß nicht allein Adrast der Freigeist sei, sondern mehrere andere Personen des Stückes Arten von Freigeistern, so daß sie zusammen dessen Titel erfüllten, bemerkte er selbst später. Adrast, den der falsche Ehrgeiz des Verstandes zum Freigeist gemacht, fühlt sich durch die Hoheit christlicher Feindesliebe bekehrt. Es fehlt dem freilich an manchen Längen leidenden Stücke keineswegs an Frische und lebendiger Charakteristik. Wie sehr Lessing seine tiefsten

Ueberzeugungen und Anschauungen, fern von der gewöhnlichen Leichtfertigkeit der Komödienschreiber, in seine Stücke verarbeitete, zeigt das kleine demselben Jahre 1749 angehörende Drama, die Juden, worin er, gestützt auf die christliche Lehre von der Feindesliebe, die Unbilligkeit des Hasses gegen die Juden darstellte. Der göttinger Theolog Michaelis machte, als das Stück fünf Jahre später im Druck erschien, dagegen die Bemerkung, ein so ausnehmend tugendhafter, gegen die sein Volk verfolgenden Christen wohlgesinnter Jude sei nicht unmöglich, aber allzu unwahrscheinlich; der Dichter hätte ihn in Verhältnisse setzen müssen, welche ein solches Aufgeben des Hasses gegen die Christen begründeten. Aber Lessing meinte seinen Juden gerade zu dieser schönen Duldung und Liebe dadurch befähigt zu haben, daß er ihm Reichthum, eine große auf Reisen erworbene Erfahrung und einen aufgeklärten Verstand verliehen habe. Neben diesen beiden Tendenzdramen des Jahres 1749 tritt besonders sein Versuch hervor, die eben in demselben Jahre von dem Bürger Samuel Henzi unternommene, aber gescheiterte Befreiung seiner Vaterstadt Bern von der Tyrannei des Rathes dramatisch zu gestalten. In Henzi wollte er den Patrioten im Gegensatz zum Aufrührer schildern. Dieser wird, wie er selbst sagt, von nichts als vom Heile des Staates getrieben; er sucht nichts als die Herstellung der Freiheit, und zwar durch die allergelindesten Mittel, und wenn diese nicht anschlagen sollten, durch die allervorsichtigste Gewalt. Shakespeares Julius Cäsar, von welchem acht Jahre vorher eine deutsche Uebersetzung erschienen war, hatte Lessing zu diesem Drama getrieben, worin er aber an den drei Einheiten des französischen Dramas strenge festhielt, während er von der Forderung desselben, daß es nur an entfernten Orten und in entfernten Zeiten spiele und nur Personen vom höchsten Stande

darin auftreten dürften, sich entschieden frei machte. Es war ein kühner Gedanke, eine solche Geschichte der Gegenwart zur Darstellung bringen zu können, und zwar nicht eine große Siegesthat, sondern den Untergang eines heldenhaften Zeitgenossen. Im einzelnen läßt sich im erhaltenen, bis in den zweiten Akt reichenden Bruchstück der Einfluß des shakespeareschen Cäsar nicht verkennen, dessen Brutus als Vorbild Henzis diente, wie auch die übrigen von Lessing eingeführten Personen des Stückes an Shakespeares Cassius, Antonius und Cäsar erinnern. Das Bruchstück ist, wie Lessings Uebersetzung des Cäsar, in Alexandrinern geschrieben. Von Bern aus wurde die geschichtliche Wahrheit des im zweiten Theile seiner vermischten Schriften erschienenen Bruchstücks bestritten. Auch eine Bearbeitung des Stichus von Plautus begann Lessing in diesem Jahre, unter dem Titel Weiber sind Weiber, blieb aber im zweiten der beabsichtigten fünf Akte stehn. Die bei Plautus zu Grunde liegende Handlung wollte er wesentlich durch Einführung neuer Personen erweitern, die Stoff zu manchen charakteristischen Szenen boten. Die Namen der Personen sind zum Theil deutsch geworden. Endlich fällt in dieses Jahr auch das Bruchstück einer Zauberoper Tarantula, welche eine Satire auf die Seltsamkeiten der italienischen Operntexte, besonders des di Villati, sein sollte, der damals zu Berlin solche lieferte. Daß er mit einer Uebersetzung des Catilina von Crébillon beschäftigt war, nach deren Beendigung er an den Dichter schreiben wollte, wissen wir von ihm selbst. Friedrich II. hatte damals die Aufmerksamkeit auf dieses Stück besonders hingelenkt.

Aber nicht bloß in eigenen dramatischen Arbeiten wollte sich Lessing versuchen, um mit vollgereiften Früchten seines Schaffens die deutsche Dichtung zu bereichern, sondern auch die Geschichte

und Beurtheilung der gesammten bisherigen Dramatik dachte er wesentlich zu fördern und dadurch wieder auf die deutschen Dramatiker der Zeit zu wirken. Dazu begann er in Verbindung mit Mylius eine Vierteljahrschrift Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters. Die Vorrede zum ersten der vier erschienenen Stücke ist vom Oktober 1749. Unser Theater, heißt es hier, sei dadurch so einförmig geworden und zurückgeblieben, daß man sich um die griechischen und römischen dramatischen Dichter und um die Schaubühne der Italiener, Engländer, Spanier und Holländer nicht gekümmert, bloß die Franzosen durch häufige Uebersetzungen sich anzueignen gesucht und auf das Theoretische der Schaubühne sich nicht eingelassen, nicht durch eigene oder fremde Abhandlungen das Leere in den meisten Lehrbüchern der Dichtkunst erfüllt habe. „Wir wollen uns bemühen, so viel in unsern Kräften steht, zur Aufnahme des Theaters beizutragen. — Wir wollen theils auf die sehn, die zu ihrer Arbeit oder zur Verbesserung ihres Geschmacks noch Vorschriften nöthig haben, theils auf die, die nur durch Muster aufgemuntert zu werden brauchen. Der erstern wegen wollen wir alles aufsuchen, was sowohl alte als neue, sowohl einheimische als ausländische Kunstrichter von der Einrichtung der Schauspiele geschrieben haben. Doch wollen wir gleich im voraus melden, daß wir die ersten Anfangsgründe dieser Kunst übergehn werden. — Die drei Einheiten sind auch Schülern bekannt. Allein Abhandlungen über die Wahrscheinlichkeit, über das Komische, über das Erhabene, über die Charaktere, über die Sittensprüche und über andere beträchtliche Theile sowohl der Tragödie als Komödie werden vielen, wo nicht was ganz Neues, doch was Angenehmes sein. Wo wir von diesem oder jenem keine Abhandlung, in was für einer Sprache es sei, finden, wollen wir unsere eigenen Ge-

danken mittheilen. Wir wollen uns bestreben, daß sie allezeit von der Vernunft und von den Beispielen alter und neuer Meister unterstützt sein mögen. Was wir alsdann von den Regeln sammeln, wollen wir in der Beurtheilung der neuesten theatralischen Stücke anzuwenden suchen. Diese Beurtheilung soll allezeit ohne Bitterkeit, ohne Vorurtheile angestellt werden. Wir wollen, wider die Gewohnheit der Kunstrichter, mehr das Schöne als das Schlechte aufsuchen. Wir wollen mehr loben als tadeln." Aber dennoch würden sie sich hüten, die dramatische Dichtung als eine Arbeit darzustellen, der jeder gewachsen sei, vielmehr wollten sie die Erfordernisse zum komischen und tragischen Dichter bestimmen, untersuchen, wie weit sich beider Witz und beider Gelehrsamkeit erstrecken müsse, und Vorschläge thun, wie jeder seine Kräfte prüfen könne. Endlich sollten auch die Regeln der Schauspielkunst entwickelt werden. Gottscheds, von dem Mylius ausgegangen war, wird in allen Ehren gedacht; dieser habe sich große Verdienste um das deutsche Theater erworben und sei am geeignetsten, die von ihm versprochene Geschichte des Theaters zu liefern.

Unter Lessings eigenen Beiträgen ist am bedeutendsten die Abhandlung von dem Leben und den Werken des römischen Dichters Plautus und die Kritik über dessen Gefangene. Bei der erstern hatte er sich Brumoys Geschichte des griechischen Theaters äußerlich zum Muster genommen, in der andern die Beurtheilung der einzelnen Stücke eigenthümlich eingekleidet. Lessing dringt darauf, daß man den Plautus vom Standpunkte seiner Zeit betrachte. Die schlechten Scherze lege der Dichter nur Knechten, Parasiten und verliebten Alten in den Mund. Als eine große Schönheit rühmt er, daß Plautus unvermuthete Fälle, die er anzubringen gedenke, auf eine so feine Art vorbereite, daß sie die Annehmlichkeit der Ueberraschung nicht verlieren, wogegen

viele neuere Dramatiker auf die gröbste Weise vorbereiteten, daß auch der dümmste Zuschauer alles vorhersehe. Er gedenkt hierbei auch der von Houdar de la Motte neben den drei Einheiten hervorgehobenen Einheit des Antheils (l'unité de l'interêt). In Bezug auf die Verletzung der Einheit der Zeit oder vielmehr der dieser zu Liebe eintretenden übermäßigen Beschleunigung der Handlung entschuldigt Lessing den Plautus mit dem Beispiel so vieler Dichter, wobei er auf eine darauf bezügliche Ausführung von Corneille verweist. Der römische Dichter setze nur zuweilen einige kleine Schönheiten der Kunst größern und wesentlichern zu Liebe aus den Augen. Die Gefangenen erklärt er trotz einiger Unregelmäßigkeiten und sonstiger Anstößigkeiten für das schönste Lustspiel, welches jemals auf das Theater gekommen. Das schönste Lustspiel nenne er dasjenige, welches nicht allein die sonstigen Schönheiten dieser Dichtart (sinnreiche Gedanken, artige Einfälle, angenehme Scherze, künstliche Verwicklungen und natürliche Auflösungen) größtentheils besitze, sondern auch der Absicht des Lustspiels am nächsten komme, welche darauf gerichtet sei, die Sitten der Zuhörer zu bilden und zu bessern. „Die Mittel, die die Komödie dazu anwendet, sind, daß sie das Laster verhaßt und die Tugend liebenswürdig vorstellt. Weil aber diese allzu verderbt sind, als daß dieses Mittel bei ihnen anschlagen sollte, so hat sie noch ein kräftigeres, wenn sie nämlich das Laster allezeit unglücklich und die Tugend am Ende glücklich sein läßt; denn Furcht und Hoffnung thun bei den verderbten Menschen allzeit mehr als Scham und Ehrliebe." Die meisten komischen Dichter, fährt er fort, hätten gemeiniglich nur das erstere angewandt, woher es komme, daß ihre Stücke mehr ergetzten als fruchteten. In den Gefangenen habe Plautus ein Stück zu liefern gesucht, wodurch die Guten besser würden, und dies sei ihm so meisterhaft

gelungen, daß ihn niemand darin übertroffen habe. Er habe aber dadurch noch ein besonderes Lob verdient, daß er die gereinigte Moral des Stückes nicht durch den allzu zärtlichen Affekt der Liebe geschwächt habe, worin er leider keinen Nachfolger gehabt. Unendlich wäre der Nutzen gewesen, wenn man ihm hierin gefolgt wäre; denn die Bühne würde dann in der allereigentlichsten Bedeutung die Schule guter Sitten geworden sein. Auch habe Plautus in diesem Stücke den folgenden Dichtern das erste Beispiel gegeben, wie das Lustspiel durch erhabene Gesinnungen zu veredeln sei. Lessing war es darum zu thun, seinen zelotischen Verfolgern gegenüber das Lustspiel dadurch zu heben, daß er ihm eine sittliche Wirkung als höchstes Ziel anwies, und diese sittliche Bedeutung der Komödie, auf die er sich schon seinem Vater gegenüber berufen mußte, hat er auch später immerfort hervorgehoben, wenn auch in anderer Weise begründet. An den sonstigen früher angedeuteten zufälligen Schönheiten fehle es den Gefangenen auch nicht. Statt diese Schönheiten umständlich zu entwickeln und ihren innerlichen Werth festzusetzen, wolle er sie lieber in einer Nachahmung empfindlich machen, die er in einem der nächsten Stücke zu liefern verspricht. Es ist unzweifelhaft, daß er bei diesem nicht gehaltenen Versprechen seinen wohl schon damals größtentheils ausgeführten Schatz im Auge hatte. Vergleichen wir dieses Lustspiel mit dem zu Grunde liegenden Trinummus des Plautus, so hat der deutsche Dichter hier mit bewunderungswürdiger Einsicht alles nach unsern Sitten Anstößige, auch viele Unwahrscheinlichkeiten der Handlung weggeschafft, und mit treuester Benutzung aller trefflichen Züge ein von Grund aus neues Stück geschaffen. Wenn bei Plautus der edle und kluge Callicles, dem sein auf Reisen gehender Freund seine Kinder anvertraut hat, den Mittelpunkt bildet, so machte Lessing die von ihm sittlich

gehobene Liebe des Leander, welche endlich allen zufälligen Hindernissen und Hemmungen zum Trotz ihr Ziel erreicht, zum Mittelpunkte des Stückes, wodurch er eine Raschheit, Folgerichtigkeit und Einheit der Handlung gewann, deren Vergleichung die plautinische rohe Aneinanderreihung der Szenen recht ins Licht setzt. Die Namen der Personen hat er in gangbare neuere, aber nicht in deutsche, verwandelt. Auch den Pseudolus des Plautus gedachte Lessing der deutschen Bühne zu nähern; da er aber bald fand, daß die von ihm beabsichtigten Aenderungen dazu nicht genügten, ließ er es beim Entwurf bewenden. Wie sehr er sich damals mit dem französischen Lustspiel vertraut gemacht hatte, ergibt sich am schlagendsten daraus, daß er gerade im Jahre 1750 ein einaktiges Lustspiel Palaion in französischer Sprache auszuführen begann, das er sechs Jahre später unter dem Titel Vor diesem mit manchen Veränderungen vollendete. Viele andere Arbeiten beschäftigten ihn zu derselben Zeit, die aber erst später erschienen oder unvollendet blieben. Auch dachte er schon an eine Uebersetzung von Calderons später von Schreyvogel (West) auf die deutsche Bühne gebrachtem Drama Das Leben ein Traum.

Eine ganz andere Beschäftigung nahm in den nächsten Jahren Lessings ganze Thätigkeit in Anspruch. Vom Februar bis zum Dezember 1751 schrieb er zu der vossischen Zeitung das Beiblatt das Neueste aus dem Reiche der Literatur, welches gerade die dramatische Dichtung ganz ausschloß. Am Ende des Jahres ging er zur Vollendung seiner Studien nach Wittenberg, von wo er in den letzten Monaten des folgenden als Magister der freien Künste nach Berlin zurückkehrte. Der Aufenthalt auf dieser vorwiegend theologischen Hochschule hatte ihn zu genauester Beschäftigung mit der Reformationsgeschichte getrieben;

aber daneben hatte er den römischen Dichtern, besonders dem Martial und Horaz, sich zugewandt. Nach Berlin zurückgekehrt, setzte er seine Thätigkeit für die vossische Zeitung fort. Im folgenden Jahre ließ er die beiden ersten Bände seiner vermischten Schriften erscheinen, welche seine Lieder, Oden, Fabeln und Sinngedichte, sowie auch eine Reihe von Briefen literarischen Inhalts enthielten; „einige ernsthafte Abhandlungen und verschiedene größere Poesien", besonders die dramatischen Stücke, wünschte er nachfolgen zu lassen. Von letztern erschienen im Jahre 1754 im vierten Bande nur der junge Gelehrte und die Juden; ob diese zwei Proben, bemerkte er, einige Begierde nach seinen übrigen dramatischen Arbeiten erwecken würden, sei er sehr begierig zu erfahren. „Ich schließe davon alle diejenigen aus, welche hier und da unglücklicher Weise schon das Licht gesehen haben.*) Ein besserer Vorrath, bei welchem ich mehr Kräfte und Einsicht habe anwenden können, erwartet nichts als die Anlegung der letzten Hand. Diese aber wird lediglich von meinen Umständen abhangen. Ein ehrlicher Mann, der nur einigermaßen gelernt hat, sich von dem Aeußerlichen nicht unterdrücken zu lassen, kann zwar fast immer aufgelegt sein, etwas Ernsthaftes zu arbeiten, besonders wenn mehr Anstrengung des Fleißes als des Genies dazu erfordert wird: aber nicht immer etwas Witziges, welches eine gewisse Heiterkeit des Geistes verlangt, die oft in einer ganz andern Gewalt als in der unserigen steht. Es rufen mir ohnedem fast versäumte wichtigere Wissenschaften zu: Satis est potuisse videri."

Hiernach schien er der dramatischen Dichtung in Zukunft entsagen zu wollen. Aber noch in demselben Jahre begann er

---

*) Damon und die alte Jungfer.

seine theatralische Bibliothek, welche eine kritische Geschichte des Theaters aller Zeiten und aller Völker, jedoch ohne bestimmte Ordnung, in einzelnen selbständigen Aufsätzen geben sollte. Hauptbeiträge zu dieser bis zum Jahre 1758 fortgesetzten Bibliothek sind seine beiden Abhandlungen von den lateinischen Trauerspielen, die unter dem Namen des Seneca bekannt sind, und von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele. In der erstern entwickelt er den rasenden Hercules und den Thyest, macht auf ihre Vorzüge und Mängel aufmerksam, vergleicht sie mit den denselben Gegenstand behandelnden Dramen des Euripides und neuerer Dichter und deutet an, wie ein neuerer Dichter diese Stoffe am besten darstellen würde. Bei Euripides, bemerkt er, drücke sich allezeit die Sprache der Natur aus, er übertreibe nichts und wisse nicht, was es heiße, den Mangel der Empfindung mit Witz ersetzen. „Aber glücklich sind die, welche ihn noch so ersetzen können! Sie entgehen doch wenigstens der Gefahr, platt, ekel und wässericht zu werden.“ Aus der Fabel eines Trauerspiels, heißt es weiter, brauche keine gute Lehre zu fließen, wenn nur einzelne Stellen uns von nützlichen Wahrheiten unterrichteten, doch sei so viel nothwendig, daß man auch keine böse Lehre daraus folgern könne. Hierbei erklärt er sich entschieden gegen „eine sogenannte kritische Dichtkunst“ (Gottsched), wonach man erst eine Wahrheit sich vorstellen und hernach eine Begebenheit dazu suchen oder erdichten solle. „Die Alten wußten, daß bei jeder Begebenheit unzählige Wahrheiten anzubringen wären, und überließen es dem Strome ihrer Gedanken, welche sich besonders darin ausnehmen würden.“ Bei dem Thyest bemerkt er, die Fabel des Stückes, die er ausführlich erzählt, sei einfach, ohne alle Episoden, von welchen die alten tragischen Dichter überhaupt keine Freunde gewesen. „Sie führten

den Faden ihrer Handlung gerade aus, und verließen sich auf ihre Kunst, ohne viele Verwicklung fünf Akte mit nichts zu füllen, als was nothwendig zu ihrem Zwecke gehörte.“ An den drei Einheiten hält er noch immer fest. Die Abhandlung von dem weinerlichen und rührenden Lustspiele wurde durch Gellerts Aufsatz über das rührende Lustspiel und die aus dem Französischen übersetzte Schrift Betrachtungen über das weinerlich Komische veranlaßt. Man habe in neuester Zeit, beginnt er, das Lustspiel um einige Staffeln erhöht, das Trauerspiel um einige herabgesetzt, wobei er aus dem Charakter der Franzosen und der Engländer herzuleiten sucht, daß jene das eine, diese das andere gethan, ohne aber viel Gewicht auf diesen Gedanken zu legen. Von dem bürgerlichen Trauerspiele verspricht er zu einer andern Zeit zu handeln. Das weinerliche Lustspiel, das nur zu rühren suche, setzt er dem Possenspiel entgegen, das nur zum Lachen bewegen wolle; die wahre Komödie thue beides. Dennoch habe das weinerliche Lustspiel nur die Hälfte des Nutzens der wahren Komödie, und auch davon gehe allzuoft nicht wenig ab, da sie nur auf ausgesuchte Zuschauer berechnet sei, die dadurch nicht belehrt, vielmehr in der stolzen Einbildung bestärkt würden, daß sie die edlen darin dargestellten Gesinnungen selbst besäßen. Zum Schlusse sucht er den Verdacht von sich abzuwehren, daß er die Stücke Gellerts zu den weinerlichen Lustspielen rechne; er habe in ihnen noch genug lächerliche Charaktere und satirische Züge angetroffen. Die Abhandlung über das bürgerliche Trauerspiel schrieb Lessing nicht, sondern lieferte ein Musterstück derselben nach dem ihm vorschwebenden Ideal in seiner Miß Sara Sampson, wie er die Vorzüge der plautinischen Komödie durch seinen Schatz darzustellen versucht hatte, der freilich die Mängel derselben möglichst zu vermeiden strebte.

In England hatte George Lillos 1731 zum erstenmal aufgeführter Kaufmann von London ungemeines Aufsehen erregt; der Dichter ließ diesem bürgerlichen Trauerspiele später die verhängnißvolle Neugierde folgen. Nach Lillos Tode dichtete Edward Moore 1753 in ähnlicher Weise den Spieler. Lillo war von dem Grundsatze ausgegangen, daß nicht allein Fürsten und hochgestellte Personen den aus Laster oder Schwäche entspringenden Unglücksfällen ausgesetzt seien, weshalb das Trauerspiel, das gerade solches Mißgeschick darzustellen berufen sei, nicht bloß auf die höhern Stände beschränkt sein dürfe, sondern auch im mittlern Kreise der Gesellschaft spielen dürfe, und die Wirkung, welche er zunächst durch seinen nach einer alten Ballade gedichteten Kaufmann von London geübt, war eine ungeheure gewesen. Wir sahen, wie Lessing bei der Komödie besonderes Gewicht darauf legt, daß sie zur Besserung diene. „Die wahre Komödie allein", hatte er bemerkt, „ist für das Volk, und allein fähig, einen allgemeinen Beifall zu erlangen, und folglich auch einen allgemeinen Nutzen zu stiften." Einen solchen allgemeinen Nutzen glaubte er nun auch im bürgerlichen Trauerspiele zu finden, zu welchem die Engländer aus Aerger gekommen, daß sie gekrönten Häuptern viel voraus lassen sollten, indem sie zu fühlen geglaubt, gewaltsame Leidenschaften und erhabene Gedanken wären nicht mehr für jene als für einen aus ihrer Mitte. Lessing griff diese Dichtung in der festen Ueberzeugung auf, daß das Unglück, welches in den Kreisen des bürgerlichen Lebens, und zwar im Schoße der Familie, sich begebe, allgemeiner das Volk treffe als die hohe Tragödie mit ihren schrecklichen Leidenschaften, und daß sie dieses um so eindringlicher rühre und belehre, als es in ihr gerade die ihm am nächsten stehenden Verhältnisse dargestellt finde und es die daraus sich ergebenden Lehren un-

mittelbar verwenden könne. Welchen tiefen Anklang, welche gewaltige Rührung gerade die Darstellung des in den Schoß des Familienlebens eindringenden, dieses vernichtenden Unglücks zu erregen vermöge, das hatte Richardsons Clarissa in wunderbarster Weise gezeigt. So kam denn Lessing der Gedanke, eine derartige dramatische Schilderung müsse gleichfalls von der tiefsten Wirkung sein, ja sie müsse den Familienroman an solcher weit übertreffen, da sie das Ganze anschaulicher und in sich geschlossener gebe. Und es war kein Zufall, wenn er sich zum Gegenstande des bürgerlichen Trauerspiels, womit er diese Dichtart in Deutschland einführen wollte, eine der Clarissa ähnliche Familiengeschichte wählte. Richardsons Roman schildert das Schicksal eines von einem elenden, auf die Zerstörung weiblichen Glückes ausgehenden Verführer betrogenen jungen Mädchens bis zu seinem jammervollen Ende; denselben Gegenstand wählte Lessing zu seinem bürgerlichen Trauerspiele, mußte ihn aber, um in dem engen Raume des Bühnenstückes die volle Wirkung hervorzubringen, sich zurecht legen. Einzelne Züge nahm er aus englischen Dramen, aber nur weil er sie seinem Zwecke durchaus gemäß fand, so daß sie nicht als fremde, sondern als ureigene Bestandtheile des in sich abgerundeten Ganzen sich darstellen. Wenn Lessing das Stück nach England verlegte und den Personen englische Namen gab, so wollte er damit wohl nur andeuten, daß er in seiner Miß Sara Sampson das in England entstandene bürgerliche Trauerspiel nach Deutschland verpflanzt habe; freilich sollte man meinen, er hätte auch noch den weitern Schritt thun sollen, deutsche Namen einzuführen, aber wahrscheinlich hielt er es für zweckmäßig, die Personen äußerlich nicht gar zu nahe an die Zuhörer herantreten zu lassen. Der Name des Verführers Mellefont ist aus Congreves The double-dealer, Marwood wohl mit Anklang

an die Willwood des Kaufmanns von London gewählt, die übrigen Namen gleichfalls englischen Ursprungs. Lessing wollte hier zeigen, wie eine weibliche Seele so leicht dadurch, daß sie einer unbewachten Neigung nachgibt und sich durch den Schein der Liebe vom Pfade der Sitte und reinen Unschuld abbringen läßt, in grenzenloses Elend sich stürzt. Aber nicht allein elend soll sie werden, sondern zur größern Wirkung gerade im Augenblicke, wo ihr die schönste Hoffnung aufblüht, einen gewaltsamen Tod erleiden, wobei freilich der Zufall einen gar zu großen Spielraum gewonnen hat. Aber trefflich erfunden ist es, wie dieselbe Triebfeder jene Hoffnung der reichsten Erfüllung nahe bringt und die Unglückliche vernichtet. Hierzu diente ihm eine ältere Geliebte, deren Eifersucht nicht ruht, bis sie den entflohenen Ungetreuen aufgespürt hat.

J. Caro hat in der Schrift „Lessing und Swift" (1869) S. 71 ff. auf die große Aehnlichkeit aufmerksam gemacht, welche die Handlung des Stückes mit der traurigen Liebesgeschichte Swifts habe. Swift hatte im Hause von Sir William Temple die Tochter eines Verwalters desselben, Esther Johnson, kennen lernen, die er Stella nannte. Nach dem Tode Temples ward diese im Jahre 1701 seine Geliebte; von der Innigkeit leidenschaftlichster Liebe zeugt sein für sie geschriebenes Tagebuch, das aber allmählich, da ihn eine andere Liebe immer mehr zu fesseln begann, an Wärme, Vertraulichkeit und Ausführlichkeit verlor. Die Tochter der Kaufmannswittwe van Homrigh in London, die er Vanessa nannte, zog ihn unwiderstehlich an. Leider besaß er nicht die Kraft, dieser Neigung zu widerstehn, sondern er überließ sich ihr rücksichtslos. Als er 1713 von London nach Irland zurückkehrte, bat er Vanessa, ihm nicht zu folgen. Aber diese, welche von seiner Verbindung mit Stella nichts wußte,

eilte ihm nach. Seine rauhe Behandlung entflammte ihre Liebe um so mehr, und sie setzte es durch, daß Swift, gerührt von dieser glühenden Leidenschaft, sich ihr zuwandte. Bitterste Eifersucht und Gram ergriffen Stella, und brachten sie dem Tode nahe. Als Swift dieses vernahm, ließ er, von Mitleid bewegt, durch einen seiner Freunde ihr sagen, er sei zu allem bereit, was ihr Trost und Ruhe bringen könne. Er vermählte sich dann heimlich mit ihr, worauf sie wieder genas. Aber Swift hatte nicht Kraft genug, Vanessa aufzugeben. Als zu dieser ein dunkles Gerücht von seiner Ehe mit Stella drang, befragte sie selbst brieflich ihre glücklichere Nebenbuhlerin, welche ihr die schreckliche Wahrheit nicht vorenthielt, aber zugleich Vanessas Brief Swift mit tiefer Entrüstung zusandte und sich nach Woodpark zurückzog. In bitterstem Zorn ging Swift zu Vanessa, warf ihren Brief an Stella auf den Tisch und entfernte sich stumm. Vanessa fiel darüber in ein hitziges Fieber, das sie hinraffte. Auch Stella erlag bald ihrem Gram. Daß Lessing, dem die traurige Geschichte schon aus Bayles Wörterbuch bekannt sein mußte, sie bei seiner Miß Sara Sampson im Auge hatte, wird man Caro unbedenklich zugestehn müssen, aber er hat sie mit großer künstlerischer Einsicht sich ganz zu eigen gemacht, so daß selbst Engländern die Entlehnung des Stoffes entging.

Miß Sara stellt sich uns als eine zarte tiefedle Seele dar, die freilich durch ihren Vater verzärtelt worden und der Leitung und Unterweisung einer mit dem Strahle reiner Liebe sie durchglühenden Mutter entbehrt hat. Der mit vollem Liebreiz ausgestattete, in allen Mitteln der Verführung gewandte Mann weiß das ahnungslos ihrer Neigung sich hingebende, seine innerste Seele gegen ihn öffnende Mädchen so zu bestricken, daß es, da der Vater nachtheiliger Gerüchte wegen die Verbindung nicht zu-

geben will, sich zur Flucht mit dem Geliebten entschließt, trotz dem Kummer, den sie dem warm an ihr hängenden Vater dadurch bereitet. Aber dem Geliebten, welcher den Kelch der Wollust so lange in üppigen Zügen getrunken, widerstrebt es, dieser Verbindung die kirchliche Weihe zu geben, was er freilich der Unglücklichen eben so wenig zu gestehn wagt, als er es sich selbst klar zu machen vermag; zum Vorwand des Aufschubs nimmt er eine Testamentsbestimmung, über die er sich erst abfinden müsse, um nicht einer seiner wartenden und bei seinen zu Grunde gerichteten Vermögensverhältnissen ihm unentbehrlichen Erbschaft verlustig zu gehn. Tief erschüttert durch diesen Aufschub der Einsegnung ihres Bundes, fühlt Miß Sara sich vor dem Himmel strafbar, da sie durch ihre Neigung sich hat verleiten lassen, den Pfad der Tugend zu verlassen; nur der Segen der Kirche kann ihre gepeinigte Seele beruhigen. Der Dichter läßt hier absichtlich nur dieses Gefühl der Verletzung der Ordnung des Himmels, nicht das der Kränkung ihres Vaters, die Seele der Unglücklichen in fürchterliche Aufregung setzen, weil diese den Geliebten zur endlichen Vollziehung der religiösen Weihe drängen soll; die Hervorhebung jener argen Verleugnung der kindlichen Pflicht würde eine Zwiespältigkeit hineingebracht haben, und hätte das Verlangen zum Durchbruch bringen müssen, den Vater zu versöhnen; denn eine so zarte Seele kann sich bei dem Bewußtsein ihrer schweren Beleidigung des so heiß sie liebenden Vaters unmöglich beruhigen, sie müßte um jeden Preis die Verzeihung desselben zu erlangen suchen. Der Dichter weiß diesen Mangel an Folgerichtigkeit durch seine hinreißende Darstellung zu verdecken. Das Schicksal läßt indessen eine frühere Geliebte auf die Spur des Ungetreuen kommen, den sie zehn Jahre zu fesseln gewußt, und es knüpft so den Faden zum Verderben der Armen, die ohne diese

Dazwischenkunft, und wenn ihr Geliebter die Ehe in ihrer gesetzlichen Heiligkeit zu achten und sich seiner ausschweifenden Neigungen zu entschlagen vermöchte, noch ganz glücklich hätte sein können, was der Dichter eben da, wo dieses ihr winkende Glück auf ewig vernichtet ist, uns vorhält. Er wollte nicht durch die bloße so gefährliche Wankelmüthigkeit des Verführers, der die Verführte verläßt, ihr Glück zerstören und sie in unendliches Elend fallen lassen, sondern von außen, und zwar von dem frühern Gegenstand seiner wollüstigen Leidenschaft, sollte das Verderben kommen. Hierdurch erhielt er nicht allein Gelegenheit, einen durchlaufenden Faden der Handlung anzuspinnen, sondern konnte auch das Bild der Miß Sara durch den Gegensatz des üppigen Weibes, welches mit allem Aufwande seiner Reize und Verlockungen den Geliebten so lange zu fesseln wußte, um so klarer hervortreten lassen. Mellefont, der als Kind seine Eltern verloren, war schon frühe in nichtswürdige Gesellschaft gerathen, wo er bald die Unschuld seiner Seele einbüßte: die unendlich tiefe und klare Reinheit eines zarten weiblichen Herzens hat er nie geahnt, seine gierige Leidenschaft sah in den Frauen nur den Gegenstand seiner wilden Genußsucht, eine um die andere verließ er, nachdem er sich an ihren Reizen gesättigt. So kam er denn auch zu der verschmitzten Marwood, die alle Künste der Verlockung, der Verstellung, der List anwandte, den reichen Wollüstling in ihren Netzen zu halten, und so wenig von der Gewalt inniger, zu einem Leben die Seelen einigender Liebe ergriffen war, daß sie ihm andere Liebschaften nachsah, in der festen Ueberzeugung, den Mann, den an sich zu fesseln ihr Stolz und ihr Vortheil war, bald zu sich zurückführen zu können.*) Eine herzliche Nei-

*) Ihre erste Bekanntschaft mit ihm erzählt sie in der ersten Zusammenkunft mit ihm (II, 3); was sie unter der Maske der Lady Solmes Miß Sara von

gung hat endlich den gewandten Verführer zu der reinen und zarten Miß Sara ergriffen, die keine Ahnung von dem Laster hat, womit dieser so vertraut geworden; aus innigster, ihr ganzes Wesen erfüllender Liebe verläßt sie den Vater und wird im Rausch der Leidenschaft seiner Gier zur Beute. Aber die Leidenschaft hat den geringsten Theil an diesem Verhältniß, ihre innigste, herzlichste Neigung sieht in ihm alle Vorzüge schönster Männlichkeit und findet in seiner Liebe den Mittelpunkt ihres Lebens; selbst das Geständniß seiner ehemaligen Ausschweifungen trübt ihr sein Bild nicht, ja sie wünscht nur ihm vor dem Himmel angetraut zu sein, ohne alle sonstigen Anforderungen an Namen, Rang und äußeres Leben. Aber überströmt auch die herzliche Liebe dieser reinen Weiblichkeit seine Seele mit nie gefühlter Wonne; die wahre Tiefe der Liebe, welche in der unauflöslichen Verbindung den seligsten Genuß findet, sich ganz hingibt, indem sie das eigene Wesen aufopfert, ist ihm fremd; die Ehe haßt er noch immer als ein unerträgliches Joch, er würde sich nie dazu bestimmen lassen oder es unwillig abschütteln. Man vergleiche hiermit das ähnliche und doch so verschiedene Verhältniß der Liebenden in Goethes Stella, bei welcher gleichfalls Swifts traurige Geschichte zu Grunde liegt.

Der erste Aufzug beginnt mit der Ankunft des Vaters der Unglücklichen, welcher der Tochter volle Vergebung angedeihen zu lassen verspricht; sodann läßt der Dichter uns einen tiefen Blick in das unselige Verhältniß von Miß Sara thun, deren Geliebter freilich von der Herzlichkeit und dem bittern Schmerze derselben gerührt ist, aber durch seinen Wankelmuth und sein

---

ihrer Geschichte berichtet (IV, 8), hat sie größtentheils ihrem Zwecke gemäß erfunden.

Sträuben gegen jede äußere Schranke sie unglücklich machen wird; am Schlusse zieht die von Marwoods Ankunft drohende Gefahr als dunkle Wolke herauf, von welcher wir die Durchkreuzung der Absicht des Vaters und die völlige Vernichtung des Glückes der mit vollster Seele an Mellefont hängenden edlen Dulderin fürchten müssen. Freilich würden Marwoods Ankunft und alle Minen, welche diese gegen die gehaßte Nebenbuhlerin springen lassen kann, ihres Zweckes verfehlen, ginge der Vater rascher zu Werke und machte nicht einen unbegreiflich langen Umweg: aber das Schicksal sollte sich an Sara erfüllen, und so kommt der Vater, obgleich er noch zur Zeit am Aufenthaltsorte der Tochter erscheint, doch zur Rettung zu spät. Daß hierin eine große Unwahrscheinlichkeit liege, läßt sich nicht leugnen, doch ist sie ziemlich verdeckt.

Der zweite Aufzug, der uns das ganze Rüstzeug von Marwoods ränkevoller Verstellung und trügerischer List enthüllt, läßt uns ahnen, daß das auf die Nebenbuhlerin eifersüchtige, in ihrem Stolze so arg gedemüthigte Weib, das um jeden Preis den Untreuen sich wieder dienstbar zu machen trachtet, ihre Absicht erreichen werde. Mellefont zeigt sich in seiner ganzen Schwäche; sie weiß ihn zu bereden, so daß er im besten Zuge ist, wie niederträchtig es ihm auch scheinen muß, seine Sara ganz aufzugeben; zwar rafft er sich, als er Marwood verlassen hat, noch einmal zusammen und erklärt, Sara nicht aufgeben zu können, aber wir wissen, wie viel die Lockungen des buhlerischen Weibes und ihre List vermögen, und als diese, die nur ein Mittel sucht, der Nebenbuhlerin irgend beizukommen, von ihm auf eine etwas anstößige, vom Dichter nicht genug begründete Weise*) die Erlaub-

*) Nachdem er einige Augenblicke nachgedacht hat, gewährt er diese Bitte, weil er hofft, durch Gestattung derselben sie wegzubringen, und weil sie ihm heilig versprochen hat, nichts Anstößiges zu äußern. Es läßt sich dies nur durch großen

niß erhält, Sara unter dem Namen einer Verwandten Mellefonts zu besuchen, ahnen wir, daß sie, trotz aller genommenen Vorsicht, ihres Zieles nicht verfehlen werde.

Im dritten Aufzug hätte der dreimalige Szenenwechsel durch den Wegfall der ersten und letzten Szene vermieden werden können, da diese keineswegs durchaus nöthig sind, ja auch die Ankündigung des Besuches in der zweiten Szene wäre entbehrlich. Aber der Dichter überließ sich hier ganz der auf der englischen Bühne herrschenden Freiheit, um den Verlauf der Handlung möglichst zu vergegenwärtigen. Erst hier läßt er die früher absichtlich übergangene bittere Qual hervortreten, welche der Gedanke, den Vater durch ihren Fehltritt so tief bekümmert zu haben, in Saras Seele erregt; ihre Schuld scheint ihr jetzt so groß, daß sie keine Verzeihung von ihm annehmen zu dürfen glaubt, und es der dringenden Ueberredung des alten Dieners bedarf, sie zum Empfange des ihr volle Vergebung mit rührender Zärtlichkeit zusagenden Briefes zu vermögen. Marwoods Besuch wird durch eine Unpäßlichkeit unterbrochen, worin diese in Folge der Kunde von der ihrer Nebenbuhlerin angebotenen vollen Verzeihung geräth. Wenn Marwood nicht sogleich Mellefont in den Augen Saras herabzusetzen sucht, so liegt der Grund in der Absicht des Dichters, vorher noch in einigen Szenen die Freude des Vaters über den Erfolg seines Briefes und Mellefonts Stellung Sara gegenüber zur Darstellung zu bringen.

Wir erfahren im vierten Aufzug, wie Mellefont noch immer den Gedanken an die Ehe nicht ertragen kann, wenn er auch

---

Mangel an Einsicht und kräftigem Widerstand erklären; denn auf ihr heilig gegebenes Wort konnte er unmöglich bauen, und im Grunde hatte er von Marwood nichts zu fürchten, da er die Geliebte ihrer Rache entziehen konnte, auch ihre Enthüllungen nicht zu scheuen brauchte.

seinen Widerwillen als eine bloße Grille betrachtet, wie er aber fest entschlossen ist, Marwood zu entfernen, deren zugesagter wiederholter Besuch ihn noch immer besorgt macht, eine Sorge, die auch den Zuhörer ergreift. Wenn wir in jenem Abbrechen des Besuches etwas Willkürliches nicht verkennen können, so ist dagegen die zweite Unterredung der beiden Geliebten Mellefonts meisterhaft geschildert, besonders glücklich die Art ersonnen, wie Marwood dazu gebracht wird, sich zu erkennen zu geben, und durch ihren Triumph über die knieend vor ihr liegende Sara diese in äußerste Aufregung versetzt.

Den weitern Racheplan deutet Marwood am Schlusse des vierten Aufzugs nur an, und erst im Laufe des fünften entwickelt sich allmählich, wie sie ihre Rache zur Ausführung gebracht. Sara selbst tritt am Schlusse wie verklärt hervor, da sie ihre Schuld gebüßt und ihrem gekränkten Vater ihre tiefste Reue ausgesprochen hat; jedes Gefühl von Rache ist ihrer Brust fern, nur die innigste Liebe ihrer zarten Seele gegen Vater und Geliebten erfüllt sie, und die Seligkeit dieses Gefühls empfindet sie bis zum letzten Augenblick. Mellefont aber, der sich den Tod der Geliebten Schuld gibt, die er aus den Armen des Vaters entführt und ins Elend gestürzt habe, glaubt sein Verbrechen nur durch seinen Tod sühnen zu können, und so erfüllt der Dichter auch an ihm die poetische Gerechtigkeit.

Was die Ausführung im einzelnen betrifft, so verräth sich in den häufigen breiten, ausführlich entwickelnden Reden der Einfluß des englischen Familienromans, dessen Ton übrigens dem alten Vater, dessen Diener und selbst Sara zuweilen nicht übel ansteht. Auch sonst läßt der Dichter sich gern gehn, ohne zu einer knappen, an den Gedanken und das Gefühl möglichst eng sich anschmiegenden Darstellung zu gelangen. In der Sprache

ist uns manches jetzt anstößig, was es zu Lessings Zeit nicht war. In Vergleich zu andern gleichzeitigen Werken treten frische Natürlichkeit und lebendige Anschaulichkeit uns wohlthuend entgegen, wenn auch der Dichter noch nicht zur höchsten Freiheit der Bewegung sich durchgearbeitet hat. Den englischen Ton hatte Lessing hier im allgemeinen so gut getroffen, daß ein junger Engländer darauf wetten wollte, das Stück sei eine bloße Uebersetzung aus dem Englischen.

Lessing hatte Miß Sara Sampson im Anfange des Jahres 1755 zu Potsdam geschrieben, wo er sich sieben Wochen in einem Gartenhause ganz einsam aufhielt. Noch in demselben Jahre erschien es mit dem damals nur einen Aufzug bildenden Lustspiel der Misogyn im sechsten Theil der vermischten Schriften, deren fünfter den Freigeist und den Schatz gebracht hatte. Das Stück war auf die Bühnendarstellung berechnet. Lessing selbst äußert im Jahre 1757 in einem Briefe an Mendelssohn, er habe dabei für den Schauspieler eher zu viel als zu wenig gearbeitet, woher es gekommen, daß manche Stellen nicht zu deklamiren seien. Er unterscheidet hier zwischen den Geberden, welche der Schauspieler immer in der Gewalt habe, und denen, wozu eine besondere Verfassung des Geistes nöthig sei, die ohne sein Zuthun sie von selbst hervorrufe. Der Dichter, der diese Verfassung am meisten erleichtere, befördere sein Spiel am meisten; dies geschehe aber nicht dadurch, daß man den ganzen Affekt in wenig Worte fasse, sondern je mehr der Dichter ihn zergliedere und auf den verschiedenen Seiten zeige, desto unmerklicher gerathe der Schauspieler selbst hinein. So habe er II, 7 in der aufgeregten Drohung der Marwood nicht mit den Worten „verstellen, verzerren und verschwinden" aufgehört, weil er im Gesichte der Schauspielerin gern gewisse feine Züge der Wuth dadurch habe

erwecken mögen, daß er ihre Einbildungskraft durch mehr sinnliche Bilder erhitzt, als zum bloßen Ausdruck der Gedanken nöthig gewesen. III, 5 lasse er mit Fleiß Mellefont nicht gleich zum Briefe greifen, sondern ihn rasch hintereinander eine Anzahl Fragen thun, welche unwillkürlich den Ausdruck der Furcht in seinen Gesichtszügen erweckten. Lessing dürfte aber hierin des Guten zu viel gethan haben. Daß Mendelssohn mehrere „schändliche" Perioden getadelt, die so holperig seien, daß die besten Zungen sie nicht aussprechen könnten, gibt er zu (sie finden sich IV, 1 und 8), und er will sie in der nächsten Ausgabe verbessern, was aber unterblieb.

Die erste Aufführung des Stückes, welche zu Frankfurt an der Oder den 10. Juli 1755 in Lessings Gegenwart erfolgte, hatte sich eines ausnehmenden Beifalls zu erfreuen. So war es ihm denn gelungen, der deutschen Bühne einen neuen Weg zu eröffnen, auf dem sie in größerer Eigenthümlichkeit sich bewegen konnte als in der abgenutzten französischen Form; ganze, frische Charaktere hatte er hier mit großer Feinheit zur Darstellung zu bringen gewußt, und dadurch auch den Schauspielern eine neue Aufgabe zugewiesen, da es sich darum handelte, mit aller Feinheit der Charakteristik die vom Dichter gezeichneten Züge zu einer einheitlichen Persönlichkeit zu vereinigen. Lessing fühlte sich jetzt wieder ganz seiner dramatischen Neigung zugewandt, so daß er dem Verlangen nicht widerstehn konnte, mit einer bedeutendern Bühne, als Berlin ihm bot, in unmittelbare Verbindung zu treten.

So siedelte er denn noch im Oktober desselben Jahres wieder nach Leipzig über, wo damals einer seiner leipziger Bekannten, der Schauspieler Koch, an der Spitze der ausgezeichnetsten deutschen Bühnengesellschaft stand. Obgleich ihm die Aufführung seines bürgerlichen Trauerspiels sehr am Herzen lag, so erfolgte diese

doch erst im April 1756, weil man eine Verkürzung des Stückes für nöthig hielt. Da Lessing selbst sich dazu nicht verstehn konnte, so übernahm sein Freund Weiße diese Mühe. Lessing war mit dessen Aenderungen nicht recht zufrieden. In der Dramaturgie gesteht er, daß das Stück ein wenig zu lang sei, deutet aber zugleich an, daß er mit allen Verkürzungen, womit man es zu geben pflege, nicht so ganz einverstanden sein könne. „Freilich ist der übermäßigen Länge eines Stückes durch das bloße Weglassen nur übel abgeholfen, und ich begreife nicht, wie man eine Szene verkürzen kann, ohne die ganze Folge des Dialogs zu ändern.“ Auch in Leipzig fand Miß Sara Sampson großen Beifall, zu Gottscheds Aerger, der sich damit tröstete, daß nichts weniger für ein Stück beweise als der Erfolg, den es durch seine Neuheit habe.

Schon in Berlin hatte Lessing auch den Plan zu einem andern bürgerlichen Trauerspiele gefaßt, zu einer Art von Faust, dessen Namen das Stück auch führen sollte. Der Verführer sollte ein kalter Menschenfeind sein, der seine Freude daran hat, die Menschen durch schlaue Benutzung ihrer Leidenschaften ins Verderben zu ziehen, um dann mit teuflischem Hohn über ihren Untergang zu triumphiren. Indem dieser den Faust zunächst an seiner unbegrenzten Wißbegierde faßt und ihm allmählich den Glauben an Gott und Tugend raubt, stürzt er ihn in alle Laster, bis dieser endlich zur schrecklichen Erkenntniß kommt, wie er das schönste Glück zerstört und sich um allen wahren menschlichen Genuß gebracht hat, und so verzweifelnd endet, während der Verführer über den von seiner Höhe Herabgestürzten hohnlachend jubelt. Nach diesem Faust, den Lessing später als zweiten Faust bezeichnet, fragt Mendelssohn bereits am 19. März 1755, wo er zugleich zweifelt, ob Lessing diesem „bürgerlichen Trauer=

spiele" den Namen des Faust lassen werde, was er gewiß nach einer spätern Aeußerung in der Dramaturgie über die Namen der Personen nicht gethan haben würde. Neben diesem Faust gedachte er auch das Puppenspiel Faust in freier Weise zu behandeln.

In Leipzig sollte seine ursprüngliche Neigung für das Komische durch die ihm hier in die Hände fallenden Lustspiele Goldonis wieder geweckt werden, deren reiche komische Ader, verbunden mit der Fülle der Erfindung und großer Bühnenkenntniß, ihn so mächtig anzog, daß er einen Auszug aus den 28 ihm bekannten Stücken desselben seiner noch immer fortgesetzten theatralischen Bibliothek einzuverleiben gedachte. Doch seiner Anforderung einheitlicher Abwicklung und strenger Folgerichtigkeit der Handlung konnten jene üppigen Ergüsse der komischen Muse (in einem Briefe an Mendelssohn nennt er sie freilich „ziemlich regelmäßig") nicht genügen, und so sah er sich gedrungen, eines dieser Stücke, die glückliche Erbin, nach seiner Art frei bearbeitet, sogleich auf die Bühne zu bringen. „Aber nicht allein dieses Stück", schreibt er am 8. Dezember 1755 an Mendelssohn, „sondern auch noch fünf andere sind großentheils schon auf dem Papier, größtentheils aber noch im Kopfe, und bestimmt, mit jenem einen Band auszumachen, mit welchem ich das ernsthafte Deutschland auf Ostern beschenken will. Und alsdann caestus artemque repono.*) Was sagen Sie dazu? Alles, was ich zu meiner Entschuldigung anführen kann, ist dieses, daß ich meine Kindereien vollends auszukramen eile. Je länger ich damit warte, desto härter, fürchte ich, möchte das Urtheil werden, welches ich

*) „Kampfriemen und Kunst lege ich nieder." Er deutet mit diesen Worten des siegreichen Faustkämpfers Entellus (Virg. Aen. V, 484) auf das Ende seiner Lustspieldichtung.

einmal selbst über sie fällen dürfte." Offenbar wollte er seine dramatische Laufbahn einstweilen abschließen und einzelne frühere Plane, die ihm der Bühne nicht unwerth schienen, nach seinem jetzigen Standpunkt zur Ausführung bringen. Unter ihnen befand sich ohne Zweifel das mit der Jahrszahl 1756 bezeichnete einaktige Lustspiel Vor diesem, eine neue Bearbeitung des 1750 in französischer Sprache begonnenen Palaion. Auch Weiber sind Weiber war wohl hierfür bestimmt, und ein paar andere Lustspiele, gewiß kein Trauerspiel. Von der Bearbeitung der glücklichen Erbin unter dem Titel die Clausel im Testamente wurden zwei Bogen gedruckt; da Lessing sich aber vom Verleger, der die Fortsetzung der Handschrift zum Drucke verlangte, gedrängt sah, überwarf er sich mit diesem, wodurch der ganze beabsichtigte Band unterblieb.

Schon im Dezember 1755 hatte Lessing den Antrag eines wohlhabenden jungen Leipzigers angenommen, ihn auf seiner großen europäischen Bildungsreise zu begleiten. Diese ganze Zeit über wollte er für die Lesewelt verschwinden, so daß diese von Ostern 1756 an drei Jahre hindurch nichts von ihm zu sehn noch zu hören bekommen sollte. Die am 10. Mai begonnene Reise führte ihn zu Hamburg mit dem berühmten Schauspieler Eckhof zusammen, dessen Spiel und Umgang ihn sehr anzogen. Er hatte drei Lustspiele von Weiße mitgenommen, um sie Eckhof zur Aufführung vorzulegen; das eine davon ließ er ihm ohne die beabsichtigten Aenderungen zurück, die beiden andern aber wollte er auf der Reise erst durchgehn. In Holland traf die Reisenden die Nachricht von dem Ausbruch des siebenjährigen Krieges und von der Einnahme Leipzigs, wodurch Lessings Reisegefährte zur Rückkehr nach seiner Vaterstadt sich veranlaßt sah. Lessing folgte ihm, in der Hoffnung baldiger Fortsetzung der Reise, aber nicht

allein zerschlug sich diese völlig, sondern es kam zu entschiedenem Bruche.

Auch während der traurigen Zeit, welche Lessing in dem jetzt preußischen Leipzig verbrachte, meist auf Uebersetzungen zur Fristung seines Lebens angewiesen, dazu des Genusses einer Bühne beraubt, da Koch in Folge des Krieges die Stadt verlassen hatte, hielt seine Liebe zur dramatischen Dichtung vor. In diese Zeit fällt wohl der Plan zur Bearbeitung der Geschichte der Virginia, deren Behandlung in dem gleichnamigen Stücke des Spaniers Montiano y Luyando er im Jahre 1754 als klassisch bezeichnet hatte. Von diesem Lobe war er jetzt wohl zurückgekommen. Nicolai in Berlin hatte in dieser Zeit die Bibliothek der schönen Wissenschaften begonnen, worin auch die Geschichte und die Verbesserung des Theaters berücksichtigt werden sollten; er beabsichtigte dafür eine Abhandlung über das Trauerspiel zu schreiben, wozu Lessing schon im Juni ihm die Mittheilung seiner Gedanken über das bürgerliche Trauerspiel versprochen hatte. Einen Auszug der vollendeten Abhandlung sandte Nicolai den 31. August an Lessing, mit der Bitte, ihm ausführlich seine Ansicht darüber mitzutheilen. In dieser Abhandlung, welche nur Neues bringen sollte, hatte Nicolai den dem Aristoteles so oft nachgesprochenen Satz zu widerlegen gesucht, der Zweck des Trauerspiels sei die Leidenschaften zu reinigen oder die Sitten zu bilden: das Trauerspiel, meinte er, solle nicht die Leidenschaften reinigen, sondern sie erregen, und hiernach seien die Arten und der Werth der Trauerspiele zu beurtheilen. Lessing legte ausführlich seine abweichende Ansicht im Briefe vom 13. November dar. Das Trauerspiel könne in seinen Personen alle möglichen Leidenschaften erwecken, in den Zuschauern dagegen nur eine, das Mitleid, rege machen; Schrecken sei nur

das überraschte und unentwickelte Mitleid, Bewunderung gleichsam das entbehrlich gewordene Mitleid; das erstere brauche der Dichter nur zur Ankündigung, das andere gleichsam zum Ruhepunkte des Mitleids. Der Zweck des Trauerspiels sei, unsere Fähigkeit, Mitleid zu fühlen, zu erweitern, uns „so weit fühlbar zu machen, daß uns der Unglückliche zu allen Zeiten und unter allen Gestalten rühren und für sich einnehmen müsse", und da der mitleidigste Mensch der beste sei, so mache das Trauerspiel uns auch besser und tugendhafter. In ähnlicher Weise solle das Lustspiel uns in die Fertigkeit versetzen, alle Arten des Lächerlichen leicht wahrzunehmen, und da, wer diese Fertigkeit besitze, in seinem Betragen alle Arten des Lächerlichen zu vermeiden suchen, und eben dadurch der wohlgezogenste und gesitteste Mensch werden müsse, so sei hierdurch auch die Nützlichkeit der Komödie gerettet. Wir sahen ihn dies schon früher in anderer Weise versuchen. Vgl. oben S. 20. Aus der gegebenen Bestimmung des Zweckes des Trauerspiels fließen Lessing nicht allein die vornehmsten bekannten, sondern auch eine Menge neuer Regeln, an deren Statt man sich mit dem bloßen Gefühl zu begnügen pflege. „Das Trauerspiel soll so viel Mitleid erwecken, als es nur immer kann. Folglich müssen alle Personen, die man unglücklich werden läßt, gute Eigenschaften haben; folglich muß die beste Person auch die unglücklichste sein, und Verdienst und Unglück in beständigem Verhältnisse bleiben; das ist, der Dichter muß keinen von allem Guten entblößten Bösewicht aufführen. Der Held oder die beste Person muß nicht gleich einem Gotte die Tugenden ruhig und ungekränkt übersehn. — Merken Sie aber wohl, daß ich hier nicht von dem Ausgange rede; denn das stelle ich in des Dichters Gutbefinden, ob er lieber die Tugend durch einen glücklichen Ausgang krönen oder durch einen unglücklichen uns noch interessanter

machen will. Ich verlange nur, daß die Personen, die mich am meisten für sich einnehmen, während der Dauer des Stücks die unglücklichsten sein sollen; zu dieser Dauer aber gehöret nicht der Ausgang." Der bedauerte Held ist der Vorwurf des Trauerspiels, der bewunderte der des Epos; weder Bewunderung noch Schrecken dürfen vorherrschen. Nicolai theilte Mendelssohn Lessings Brief mit, und dieser ließ sich in eine ausführliche Verhandlung über den Gegenstand ein. Lessing hielt auch Mendelssohn gegenüber seine Bestimmung des Trauerspiels aufrecht, indem er darauf drang, daß man die Arten der Gedichte nicht ohne Noth verwirre. „So wie dem Heldengedichte die Bewunderung das Hauptwerk ist, alle andere Affekte, das Mitleid besonders, ihr untergeordnet sind, so sei auch in dem Trauerspiele das Mitleiden das Hauptwerk, und jeder andere Affekt, die Bewunderung besonders, sei ihm nur untergeordnet, das ist, diene zu nichts als das Mitleiden erregen zu helfen. Der Heldendichter läßt seinen Helden unglücklich sein, um seine Vollkommenheiten ins Licht zu setzen. Der Tragödienschreiber setzt seines Helden Vollkommenheiten ins Licht, um uns sein Unglück desto schmerzlicher zu machen. — Der wahre Dichter vertheilt das Mitleiden durch sein ganzes Trauerspiel; er bringt überall Stellen an, wo er die Vollkommenheiten und Unglücksfälle seines Helden in einer rührenden Verbindung zeigt, das ist, Thränen erweckt. Weil aber das ganze Stück kein beständiger Zusammenhang solcher Stellen sein kann, so untermischt er sie mit Stellen, die von den Vollkommenheiten seines Helden allein handeln, und in diesen Stellen hat die Bewunderung als Bewunderung Statt. — Da nun aber diese Stellen (ich will sie die leeren Szenen nennen, ob sie gleich nicht immer ganze Szenen sein dürfen, weil die Bewunderung oder die Ausmalung der außerordentlichen Vollkommen-

heiten des Helden der einzige Kunstgriff ist, die leeren Szenen, wo die Aktion stille steht, erträglich zu machen), da, sage ich, diese leeren Szenen nichts als Vorbereitungen zum künftigen Mitleiden sein sollen, so müssen sie keine solchen Vollkommenheiten betreffen, die das Mitleiden zernichten." Daß auch die Wirkungen des Mitleidens bei weitem besser als die des Bewunderns seien, führt er weiter aus; war ja Lessing auf seine ganze Theorie durch das Streben gekommen, die sittliche Wirkung des Trauerspiels darzulegen. Aristoteles habe überall eine falsche Erklärung des Mitleids zu Grunde gelegt. Der Grund, weshalb an dem Helden der Tragödie ein gewisser Fehler sein müsse, liege nicht darin, daß dann sein Unglück das Mitleiden in Entsetzen und Abscheu verwandeln würde (das Mitleiden wachse vielmehr damit, werde aber unangenehm), sondern ohne den Fehler, der das Unglück über den Helden ziehe, würden sein Charakter und sein Unglück kein Ganzes ausmachen, nicht der eine im andern gegründet sein. Dagegen müsse in der Epopöe das Unglück des Helden ein Unglück des Verhängnisses und Zufalls sein, an welchem seine guten oder bösen Eigenschaften keinen Theil haben. Lessing war es, wie man sieht, darum zu thun, die sittliche Reinigung, welche das Trauerspiel bewirken soll, in der Erregung des Mitleidens zu finden, Schrecken und Bewunderung als eigentliche Mittel derselben ganz zu verwerfen; von diesen wies er die Bewunderung der Epopöe zu, und sein scharfer Verstand trieb ihn, hiernach den Gegensatz dieser beiden Dichtarten im einzelnen auszuführen. Wunderlich ist freilich die Art, wie er sich, nach der noch unzulänglichen Kenntniß der griechischen Literaturgeschichte, den Ursprung der Tragödie, im Gegensatz zu Aristoteles, denkt. „Die alten Trauerspiele", bemerkt er, „sind aus dem Homer, ihrem Inhalte nach, genommen, und diese Gattung der Gedichte selbst

ist aus der Absingung seiner Epopöen entsprungen. Homer und nach ihm die Rhapsodisten wählten gewisse Stücke daraus, die sie bei feierlichen Gelegenheiten, vielleicht auch vor den Thüren ums Brod abzusingen pflegten*). Sie mußten die Erfahrung gar bald machen, was für Stücke von dem Volke am liebsten gehört wurden. Heldenthaten hört man nur einmal mit sonderlichem Vergnügen; ihre Neuigkeit rührt am meisten. Aber tragische Begebenheiten rühren, so oft man sie hört. Diese also wurden, vorzüglich vor andern Begebenheiten bei dem Homer, ausgesucht und anfangs, so wie sie erzählungsweise bei dem Dichter stehen, gesungen, bis man darauf fiel, sie dialogisch abzutheilen, und das daraus zu machen, was wir jetzt Tragödie nennen." Ganz entschieden erklärte sich Lessing gegen Mendelssohns und Nicolais Gedanken über die Illusion, die, so meinte er damals, den dramatischen Dichter eigentlich gar nichts angehe, da das Trauerspiel, wie Aristoteles lehre, auch ohne die Bühnendarstellung seine ganze Stärke behalte. Das Angenehme der Tragödie, bemerkt er, bestehe nicht in der Illusion der Wirklichkeit, sondern darin, daß der Zuschauer nicht die spielende Person sei, auf welche die unangenehme Idee unmittelbar wirke, sondern er den Affekt nur als Affekt empfinde, ohne jene unangenehme Idee. Noch am 2. April 1757 theilte Lessing Nicolai weitere Bemerkungen über seine Abhandlung vom Trauerspiel mit. Besonders hob er hervor, daß man bei Aristoteles das Wort φόβος in der Erklärung der Tragödie irrig als Schrecken fasse, indem er sich auf dessen Rhetorik berief, wo dieser φόβος als Unlust über ein bevorstehendes Uebel erkläre, und sage, alles erwecke in uns φόβος,

---

*) Eine bei den französischen Schriftstellern, wie Perrault, d'Aubignac, auch Voltaire, gangbaren Vorstellung.

was, wenn es wir an andern sehen, Mitleiden erwecke, und alles erwecke Mitleiden, was, wenn es uns selbst bevorstehe, φόβος erwecken müsse. Aristoteles habe in jener Erklärung der Tragödie deshalb die Furcht neben dem Mitleiden genannt, weil er die Furcht irrig für das Mittel gehalten, das Mitleiden zu reinigen. Lessing hatte damals begonnen ein ordentliches Buch über das Wesen der Tragödie zu schreiben, da Mendelssohn mit seiner brieflichen Darlegung sich nicht beruhigen wollte, aber die Ausführung unterblieb.

Nicolai hatte als Herausgeber der Bibliothek einen Preis von 50 Thaler für ein deutsches Trauerspiel ausgesetzt. Um diesen Preis bewarb sich einer von Lessings jüngern Bekannten, von Brawe, dessen Freigeist Lessing selbst an Nicolai mit der Bemerkung sandte, der erste Versuch eines Dichters von neunzehn Jahren könne unmöglich besser gerathen. Nicolai theilte ihm darauf ein anderes eingelaufenes Preisstück mit, den Codrus eines jungen von Cronegk, der aber Lessing nicht gefiel, und er wollte einen andern Plan zu einem bessern Codrus entwerfen, doch war er nicht dawider, wenn Nicolai jenem den Preis ertheilen wollte. Zu gleicher Zeit schreibt er an Mendelssohn: „Es arbeitet hier noch ein junger Mensch an einem Trauerspiele, welches vielleicht unter allen das beste werden dürfte, wenn er noch ein paar Monate Zeit darauf wenden könnte." Er selbst war es; er arbeitete damals an seiner Emilia Galotti. Am 25. November verspricht er dieses Stück Nicolai schon in drei Wochen. Aber den folgenden 21. Januar muß er melden, daß der „junge Tragikus" noch so bald nicht fertig werde. „Er arbeitet ziemlich wie ich: er macht alle sieben Tage sieben Zeilen; er erweitert unaufhörlich seinen Plan und streicht unaufhörlich etwas von dem schon Ausgearbeiteten wieder aus. Sein jetziges Sujet ist eine

bürgerliche Virginia. Er hat nämlich die Geschichte der römischen Virginia von allem dem abgesondert, was sie für den ganzen Staat interessant machte; er hat geglaubt, daß das Schicksal einer Tochter, die von ihrem Vater umgebracht wird, dem ihre Tugend werther ist als ihr Leben, für sich tragisch genug und fähig genug sei, die ganze Seele zu erschüttern, wenn auch gleich kein Umsturz der ganzen Staatsverfassung darauf folgte." Gerade das höchste Mitleid durch das als Opfer fallende, dem schönsten Glück bestimmte Mädchen zu erregen, war der Zweck dieses bürgerlichen Trauerspiels, bei welchem er alle Freiheiten der englischen Bühne benutzen wollte. Einen Monat später theilt er seinen Entwurf zu einem Codrus mit. Das ganze Stück wollte er im dorischen Lager spielen lassen. Der verkleidete Codrus sollte den dorischen Feldherrn überreden, die Athener hätten das Orakel bestochen, wodurch er das Volk so gegen sich aufregt, daß es ihn erschlägt; als die athenischen Gefangenen des Codrus Tod vernehmen, setzen sie sich in Freiheit und richten unter den Doriern eine große Niederlage an. So sollte Codrus die Hauptperson bilden, seine verstellte Rolle weder seinem Charakter noch seinem edlen Vorsatz nachtheilig werden.

Anfangs Mai 1758 siedelte Lessing wieder nach Berlin über, wo er unter mancherlei Beschäftigungen, besonders mit älterer deutscher Litteratur, auch das Drama nicht aus den Augen ließ. „Ich schreibe Tag und Nacht", meldete er am 8. Juli an Gleim, „und mein kleinster Vorsatz ist jetzo, wenigstens noch dreimal so viele Schauspiele zu machen als Lope de Vega. Ehstens werde ich meinen Doktor Faust hier spielen lassen." Lessings Augenmerk war damals auf die Bildung einer echt deutschen, unseres Volkes würdigen Literatur gerichtet; um einer solchen den Weg zu bahnen, trieb es ihn das Mittelmäßige und Schwache in seiner

Unzulänglichkeit darzustellen und die hohle Anmaßung kleiner Geister zu züchtigen, dagegen auf die höchsten Forderungen und das, was uns Noth thue, hinzuweisen. In diesem Sinne entwarf er den Plan zu den im Verein mit Nicolai und Mendelssohn namenlos herausgegebenen Briefen, die neueste Literatur betreffend, worin er zuerst in voller Waffenrüstung erschien. Zunächst wandte er sich hier gegen die schlechten Uebersetzer, zu denen sich die Kritik zuweilen herablassen müsse, weil der Schade, den sie stiften, unbeschreiblich sei; dann ging er zu Wieland über, der ohne Widerrede einer der schönsten Geister unter uns sei; „wenn man einen Wieland nicht lesen wollte, weil man dieses und jenes an ihm auszusetzen findet, welchen von unsern Schriftstellern würde man denn lesen wollen?“ Nachdem er von Gleim, dem preußischen Grenadier, das Neueste mitgetheilt, kommt er schon am 8. Februar auf die von Nicolai begonnene Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste, die er gegen den Vorwurf zu großer Strenge in Schutz nimmt. „Die Güte eines Werks beruhet nicht bloß auf einzelnen Schönheiten“, bemerkt er; „diese einzelnen Schönheiten müssen ein schönes Ganze ausmachen, oder der Kenner kann sie nicht anders als mit einem zürnenden Mißvergnügen lesen. Nur wenn das Ganze untadelhaft befunden wird, muß der Kunstrichter von einer nachtheiligen Zergliederung abstehn, und das Werk sowie der Philosoph die Welt betrachten.“ Er will die Bibliothek gleichsam zur Basis seiner Briefe machen, und besonders auf die Urtheile eingehn, welche ihm zu nachsichtig scheinen. Hier tritt er zunächst scharf gegen Gottsched auf, dessen vermeinte Verbesserungen des Theaters entweder entbehrliche Kleinigkeiten oder wahre Verschlimmerungen seien. „Er wollte nicht sowohl unser altes Theater verbessern als der Schöpfer eines ganz neuen sein.

Und was für einen neuen? Eines französirenden; ohne zu untersuchen, ob dieses französirende Theater der deutschen Denkungsart angemessen sei oder nicht. Er hätte aus unsern alten dramatischen Stücken, welche er vertrieb, hinlänglich abmerken können, daß wir mehr in den Geschmack der Engländer als der Franzosen einschlagen, daß wir in unsern Trauerspielen mehr sehn und denken wollen, als uns das furchtsame französische Trauerspiel zu sehn und zu denken gibt, daß das Große, das Schreckliche, das Melancholische besser auf uns wirkt als das Artige, das Zärtliche, das Verliebte, daß uns die zu große Einfalt mehr ermüdet als die zu große Verwicklung. Er hätte also auf dieser Spur bleiben sollen, und sie würde ihn geraden Weges auf das englische Theater geführt haben. Sagen Sie ja nicht, daß er auch dieses zu nutzen gesucht, wie sein Cato es beweise; denn eben dieses, daß er den addisonschen Cato für das beste englische Trauerspiel hielt, zeiget deutlich, daß er hier nur mit den Augen der Franzosen gesehen, und damals keinen Shakespeare, keinen Johnson, keinen Beaumont und Fletcher ꝛc. gekannt hat, die er hernach aus Stolz auch nicht hat wollen kennen lernen. Wenn man die Meisterstücke des Shakespeare, mit einigen bescheidenen Veränderungen, unsern Deutschen übersetzt hätte, ich weiß gewiß, es würde von bessern Folgen gewesen sein, als daß man sie mit dem Corneille und Racine so bekannt gemacht hat. Erstlich würde das Volk an jenem weit mehr Geschmack gewonnen haben, als es an diesen nicht finden kann; und zweitens würde jener ganz andere Köpfe unter uns geweckt haben, als man von diesen zu rühmen weiß. Denn ein Genie kann nur von einem Genie entzündet werden, und am leichtesten von so einem, das alles bloß der Natur zu danken zu haben scheint und durch die mühsamen Vollkommenheiten der Kunst nicht abschrecket. Auch nach den Mustern der Alten die Sache zu ent-

scheiden, ist Shakespeare ein weit größerer tragischer Dichter als Corneille, obgleich dieser die Alten sehr wohl und jener fast gar nicht gekannt hat. Corneille kömmt ihnen der mechanischen Einrichtung und Shakespeare in Wesentlichen näher. Der Engländer erreicht den Zweck der Tragödie fast immer, so sonderbare und ihm eigene Wege er auch wählet, und der Franzose erreicht ihn fast niemals, ob er gleich die gebahnten Wege der Alten betritt." Shakespeare wird hier keineswegs als ein in jeder Beziehung vollendetes Muster hingestellt, sondern als derjenige englische Dichter, der am besten den Zweck des Trauerspiels erreicht habe, und auf den die deutsche Bühne um so mehr hätte hingewiesen werden sollen, als die deutsche Sinnesart der englischen verwandt sei, sie, wie diese, viel sehn und denken wolle. Zum Beweise, daß unsere alten Stücke sehr viel Englisches gehabt, führt er eine Szene aus dem alten so beliebten Puppenspiel Doktor Faust an, als eine der vielen, die nur ein shakespearesches Genie zu denken vermögend gewesen. Diese Szene aber ist in Wirklichkeit eine freie Bearbeitung der im Puppenspiel vorfindlichen; hörten wir ja schon im vorigen Jahre, daß er seinen Doktor Faust spielen lassen wolle. Während der folgenden Monate gedenkt er des Dramas nicht weiter. Im August kommt er auf die freien Versmaße zu sprechen, die Klopstock, den er für ein großes Genie hält, in seinen neuesten Oden versucht, und er meint, diese Versart möchte auch wohl für das Drama sich empfehlen. „Wir haben angefangen, Trauerspiele in Prosa zu schreiben", bemerkt er, „und es sind viele Leser sehr unzufrieden damit gewesen, daß man auch diese Gattung der eigentlichen Poesie dadurch entreißen zu wollen scheinet. Diese würden sich vielleicht mit einem solchen Quasimetro befriedigen lassen, besonders wenn man ihnen sagte, daß z. E. die Verse des Plautus nicht viel gebundener wären. Der Scribent

selbst behielte dabei in der That alle Freiheit die ihm in der Prosa zu Statten kömmt, und würde bloß Anlaß finden, seine Perioden desto symmetrischer und wohlklingender zu machen. Wie viele Vortheile auch der Schauspieler daraus ziehen könnte, will ich jetzt gar nicht erwähnen; wenn sich nämlich der Dichter bei der Abtheilung dieser freien Zeilen nach den Regeln der Deklamation richtete und jede Zeile so lang oder kurz machte, als jener jedesmal viel oder wenig Worte in einem Athem zusammen aussprechen müßte 2c." Im Oktober kommt er auf Wielands Lady Johanna Gray, worüber er das Urtheil der Bibliothek billigt. „Ich unterschreibe ihren Tadel, noch lieber aber ihr Lob, das sie dem Stücke in Ansehung des Silbenmaßes, des Stils, des Vortrags ertheilt hat"; nur über den Schöpfergeist des Dichters will er einige Anmerkungen hinzufügen. „Der Dichter ist Herr über die Geschichte", äußert er, „und er kann die Begebenheiten so nahe zusammenrücken, als er will." Wieland aber habe mehr als einen Umstand ganz roh aus der Geschichte herübergenommen, der dem Interesse seines Stücks schnurstracks zuwiderlaufe; das heiße nicht als ein Genie arbeiten. Dann aber weist er ihm in ergetzlicher Weise nach, daß sein Stück aus einem englischen von Nicholas Rowe leichtfertig genug genommen sei, daß er einen prächtigen Tempel eingerissen habe, um eine kleine Hütte daraus zu bauen; denn er habe eine rührende Episode herausgerissen und die letzten drei Aufzüge zu fünf ausgedehnt, wodurch die Handlung besonders am Schlusse ungemein schläfrig geworden.

Unterdessen hatte Lessing selbst einen neuen dramatischen Versuch gemacht, in welchem er ein Musterstück einer in sich abgerundeten, auf das einfachste beschränkten dramatischen Handlung zu liefern gedachte, zunächst veranlaßt durch das weitschweifige, jeder Handlung entbehrende klopstockische Trauerspiel der Tod Adams.

Lessings Freund Kleist bewunderte jenes Drama, aber Lessing forderte ihn auf, dagegen den Tod des Seneca zu bearbeiten, der ein ganz anderer dramatischer Stoff sei, und er war mit Kleists Ausführung desselben vollkommen zufrieden; doch fühlte er sich selbst gedrungen, sich in einer noch knappern, sich auf das engste an die eigentliche Handlung anschließenden dramatischen Dichtung zu versuchen — er schrieb seinen Philotas, den er bereits am 19. März 1759, ohne sich als Dichter zu nennen, an Gleim sandte. Wir erinnern uns seines Planes eines Codrus, der ganz im dorischen Lager spielen sollte; in diesem Codrus, der sich dem Wohle des Vaterlandes opfert, sollte sich die glühendste Vaterlandsliebe darstellen. Lessing hatte den Stoff lange mit sich herumgetragen, und je größer die Heldenthaten waren, die er selbst erlebt hatte, um so mehr drängte es ihn, das Bild heldenhafter Vaterlandsliebe in einer möglichst kurzen und gespannten, den darzustellenden Charakter voll entfaltenden Handlung zur Anschauung zu bringen. Wie er die Geschichte der römischen Virginia von der Staatsgeschichte ganz ablöste und sie in die neuere Zeit umsetzte, so verwandelte er die Geschichte des Codrus in eine durchaus andere, er hielt aus ihr nur die heldenhafte Vaterlandsliebe bei. Die Namen sind ganz frei gewählt. Philotas heißt einer der Feldherrn Alexanders des Großen; er war der Sohn des Parmenio, dessen Namen Lessing gleichfalls benutzte. Den Namen des Königs Aridäus nahm er vom Halbbruder Alexanders des Großen und den des Straton von jenem, in dessen Schwert sich Brutus gestürzt haben soll. Ohne weitere Beziehung sind die Namen Aristodem und Polytimet gewählt. Als Bezeichnung der Oertlichkeit kommen der Fluß Lycus und die Ebene Methymna vor, die aber hier kein bestimmtes Land bezeichnen, sondern willkürlich gewählt sind; ja trotz der griechischen Personennamen weisen uns der Ortsname

Cäsena und die männliche Toga auf Italien hin, ein Mißstand, der fast absichtlich scheint, zur Andeutung, daß keine bestimmte Geschichte oder Sage vorschwebe. Ein Zelt im Lager des Aridäus wird als Szene genannt, der König Aridäus selbst aber nur als solcher, ohne Angabe seines Landes, bezeichnet. Um die heldenhafte Vaterlandsliebe gleichsam in höchster Verdichtung darzustellen, tritt sie uns in einem eben dem Knabenalter entwachsenden Jüngling entgegen, der allem ihm winkenden Glück blühenden Lebens und glänzender Herrschaft zum Heile des Vaterlandes entsagt. Männliche Tapferkeit, Ehre und Vaterlandsliebe beseelen den jugendlichen Helden, dessen Seele auch der zartern Gefühle nicht ermangelt, doch ihre Stimme wird von jenen seinen Charakter bezeichnenden Trieben übertönt, die ihn aber nicht an nüchterner Besonnenheit hindern, vielmehr sehen wir ihn überall seinen Entschluß reiflich erwägen, wozu ihn die sorgfältige Erziehung unter der Leitung eines weisen Mannes befähigt hat. Gleich in der ersten Szene erscheint uns der gefangene Heldenjüngling von der Größe seines Unglücks tief ergriffen, so daß wir ihn bemitleiden, noch mehr aber seine Seelengröße bewundern; seine Entwaffnung und Gefangenschaft ist ihm schrecklicher als der Tod, besonders deshalb, weil man ihn, der nur von Ehre und Krieg träumt, wie ein verzärteltes Kind behandelt; er wünschte sich den Tod. In dem darauf folgenden Gespräche mit Strato, dem siegreichen Feldherrn des Aridäus, entfaltet sich des Philotas heldenmüthiger Sinn weiter; wir werden in die Verhältnisse und Ereignisse, besonders der letzten Schlacht, näher eingeführt, zugleich aber tritt ein bisher übergangener Umstand hervor, der ihm seine Gefangenschaft noch schrecklicher macht, die Furcht, sein Vater möge ihn mehr als sein Land lieben und, um ihn loszukaufen, mehr aufgeben, als er in drei Kriegsjahren gewonnen habe. Hiermit ist die eigent-

liche Exposition zu Ende, die traurige Lage des Philotas in lebhaftester Darstellung ausgeführt. Der Dichter hat die Entwicklung der zweiten Szene glücklich an die Meldung des Strato angeknüpft, welcher als heldenhafter Greis des Philotas Herz öffnet, so daß es in vollster Glut sich ergießt. Auch dem Könige gegenüber bewährt er sich als heldenhafter Jüngling, dem Ehre und Vaterland über alles gehen; die Nachricht, welche er von diesem vernimmt, daß auch sein Sohn Polytimet gefangen sei, setzt ihn in freudiges Staunen und läßt ihn die Vorsehnng dankbar verehren, da er nun nicht zu fürchten braucht, seine Auslösung werde dem Vaterlande zum Schaden gereichen, doch äußert sich die Wirkung dieser Nachricht nur in wenigen, sein ganzes Gefühl nicht verrathenden Ausrüfen. Der Dichter beabsichtigte aber auch, bei dem Vorschlag des Königs, Philotas solle einen der gefangenen Landsleute des Austausches wegen an seinen Vater abordnen, noch einmal das Gefühl der Schmach seiner Gefangenschaft scharf hervortreten zu lassen. Das darauf folgende Selbstgespräch des Philotas spricht zunächst seine dankbare Freude aus, daß seine Gefangenschaft nicht zum Verderben seines Vaterlandes ausschlagen werde; bald aber regt sich das Gefühl der Schmach, die er durch seine von Strato eben zurecht gewiesene Unvorsichtigkeit auf sich geladen, ja in bitterer Anklage muß er sich den Fall vorhalten, wenn nicht er, sondern bloß der Sohn des Aridäus gefangen wäre. Da ergreift ihn eine Ahnung, wie er durch seinen eigenen Tod dem Vaterlande denselben Vortheil verschaffen könne. Der Gedanke ist so flüchtig, daß er ihn zuerst gar nicht ausspricht, sondern bloß seine Freude über dessen Erscheinung lebhaft äußert. Erst nach einer Pause entwickelt er sich denselben, indem er an die Meldung des Königs anknüpft. Wäre er todt, so würde sein Vater für die Auslieferung des in seinen Händen

befindlichen Sohnes des Gegners sich alles bedingen können; deshalb kommt es nur darauf an, daß er sterbe. Das Gefühl, wie viel er durch seinen freiwilligen Tod vermöge, spricht sich zunächst in einem allgemeinen Satze aus. Freilich kann er sich die auf die Hoffnungen seines jungen Lebens hinblickende Frage nicht ersparen, ob denn auch ein eben aufblühender Jüngling schon zu sterben wisse, aber seine Ehre sagt ihm, daß das Alter hierbei gar nicht in Betracht kommen könne, daß er zu jeder Zeit sich seiner würdig zeigen müsse. Ein Held hat er werden wollen, als solcher muß er sich zeigen, werth seines Vaters, der ihn gelehrt hat, ein Held solle auch sein Leben dem Wohl des Staates weihen können. Lessing läßt absichtlich mit fast peinlicher Nüchternheit den Philotas die Frage erwägen, um ihn dann im scharfen Gegensatz dazu mit Begeisterung den Entschluß fassen zu lassen. In dem folgenden Gespräche mit Parmenio tritt dieser als ein alter, rauher, gerader Soldat hervor, der keine Worte machen kann, sondern alles in seiner derben Weise beim Namen nennt; aber der Dichter hat ihm auch zärtliche Neigung zu seinem eigenen Sohne und aufopfernde Liebe zu Philotas beigelegt — Züge, die uns nicht allein den Parmenio menschlich näher bringen, sondern auch geschickt zur lebendigen Fortführung des Gespräches verwandt werden. Wenn wir Philotas schon früher in verständigen Erwägungen sich ergehn sahen, so tritt auch hier sein klarer, nicht allein die zweckmäßigen Mittel ergreifender, sondern auch die ganze schwierige Lage beherrschender Verstand hervor. Parmenio muß ihm versprechen, den Vater zu bestimmen, ihn erst morgen auslösen zu lassen. Philotas will mit vollem Bewußtsein seinen Beschluß ausführen: ist er durch unvorsichtige Hitze in Gefangenschaft gerathen, so gilt es jetzt seinen Entschluß reiflich zu erwägen, nicht in leidenschaftlicher Aufregung, sondern mit stand-

hafter Besonnenheit und reiflicher Erwägung der zur Ausführung dienenden Mittel. Deshalb hat er sich den sonst ganz unnöthigen Aufschub zu erwirken gesucht. Kaum ist Parmenio weg, so fühlt er, daß es eines solchen Aufschubes eigentlich gar nicht bedurft hätte, da der Gedanke unerschüttert fest in ihm stehe, und so will er sofort zur Ausführung schreiten. Aber jetzt erst fällt es ihm auf, daß man ihm sein Schwert genommen, dessen er zur Ausführung seines Planes bedarf. In seiner unser innigstes Mitleiden erregenden Verzweiflung bittet er die Götter, seinen Entschluß nicht zu Schanden werden zu lassen. Philotas tritt dem Könige, der die Zeit bis zur Rückkunft seines Sohnes nicht besser als in der Nähe des Sohnes seines Gegners hinbringen zu können glaubt, zuerst schroff entgegen, indem er sich ganz als gefangenen Feind darstellt und die Sache seines Vaters vertheidigt, jeden Gedanken an Frieden abweist. Als Aridäus seinen eigenen Sohn bedauert, der einen so kriegerischen, eroberungssüchtigen Nachbarn haben werde, kann Philotas doch den Schmerz, daß er so bald das Leben verlassen solle, nicht ganz unterdrücken, doch hütet er sich, seine Absicht deutlich zu verrathen. Als der König nun wiederholt darauf dringt, daß er ihn begleite, benutzt er diese Aufforderung geschickt, sich ein Schwert zu erbitten, ohne welches er nicht öffentlich erscheinen möchte. Strato, den der König schon zuvor beauftragt hatte, des Philotas Schwert zur Stelle zu schaffen, erscheint mit einem andern, da er jenes dem Soldaten lassen mußte, der es so heldenmüthig errungen. Lessing wollte eben durch die Schilderung jenes Soldaten, der den Philotas überwunden, diesen selbst heben, der sich wie ein kleiner „Dämon" vertheidigt habe. Philotas empfängt das ihm gereichte Schwert des Königs mit innigstem Dank für diese Wohlthat der Götter, aber er versinkt darauf, als er nun die Waffe wirklich in der

Hand hält, mit der er seinen gewaltigen Entschluß ins Werk setzen soll, in ernsthaftes Nachdenken; es ist, als ob die Schwere dessen, wozu er sich gedrängt fühlt, ihm in diesem Augenblick noch einmal in aller Stärke aufs Herz fiele, doch faßt er sich bald, und so kann er sein Glück, das Mittel zur Ausführung seines Entschlusses in der Hand zu haben, so wenig fassen, daß er vor Freude zittert. Noch sieht er sich freilich durch die Anwesenheit des Königs und des Strato am Gebrauche desselben gehindert, da er fürchten muß, man werde ihn davon abhalten. Darum nimmt er zu einer List seine Zuflucht; er zieht das Schwert, um es zu prüfen, und schlägt damit um sich; des Königs Erinnerung, daß er seinen verwundeten Arm schonen müsse, benutzt er, um der Schmach seiner Gefangenschaft zu gedenken, die er nie mehr erleben wolle, und indem er sich stellt, als glaube er sich wieder von Feinden umringt, die ihn gefangen zu nehmen drohen, ersticht er sich. Aridäus, als er vernimmt, weshalb Philotas sich getödtet, wird von tiefstem Schmerz erschüttert; zwar rafft er sich einen Augenblick zu dem kühnen Entschluß zusammen, auf seinen Sohn zu verzichten, und als Philotas aus dem Ausdruck seines sehnsuchtsvollen Vaterherzens erkennt, daß er dessen nicht fähig sein werde, hofft er durch Entehrung der Leiche die Rückgabe seines Sohnes zu erwirken. Philotas aber weist auf das Unwürdige einer solchen Rache hin, und er spricht die Hoffnung aus, den König im Jenseits wiederzusehn. Aridäus, von der Größe des Heldenjünglings überwältigt, entsagt dem Throne, um fern von ihm reinstes Seelenglück mit dem ihm erhaltenen Sohne zu genießen. So tritt Philotas uns im höchsten Heldenglanze eines seiner Ehre und dem Wohl des Vaterlandes sich ganz weihenden Jünglings entgegen, der auf alles ihm sonst winkende Glück verzichtet, wogegen Aridäus von jener Höhe herabsteigt, die ihm nicht ver-

stattet, sich und den zartern menschlichen Gefühlen zu leben. Dem Heldenjüngling zur Seite stehen der greise Oberfeldherr Strato, ein Musterbild eines edlen Helden, und der rauhe Soldat Parmenio; beide werden von Philotas zu höchster Bewunderung hingerissen. Die Handlung geht ihren einfachen, raschen Gang und ist auf das Nothwendigste beschränkt, um desto klarer den Charakter des Helden hervortreten zu lassen. Die knappe und bezeichnende Sprache verschmäht jeden Glanz der Darstellung. Ohne Zweifel hat der kriegerische Sinn jener Zeit und der heldenhafte Geist des Lessing befreundeten Kleist keinen unbedeutenden Einfluß auf den Heroismus des Dramas gehabt. Daß ihm auch Züge, welche von spartanischen Jünglingen erzählt werden, dabei vorgeschwebt, bemerkt Lessing selbst. So nahm er den Gedanken, daß ein Schritt näher auf den Feind die Kürze des Schwertes ersetze, aus Plutarch. Derselbe berichtet, daß Zeuxidamus, als er seinen Sohn Archidamus auf die Athener eindringen sah, diesem zurief: „Mehr Kraft oder weniger Muth." Seneca meldet, ein spartanischer Knabe, der in der Schlacht gefangen genommen worden, habe geäußert: „In der Schlacht bin ich gefangen worden, dienen aber will ich nicht," und als man ihn zum Dienste zwingen wollte, zerstieß er sich den Kopf an einer Wand.

Daß es ihm beim Philotas auf höchste Vereinfachung der Handlung und prunkloseste, einfach bezeichnende Darstellung angekommen sei, deutet Lessing selbst in seinen Briefen an Gleim an. Als dieser angefangen hatte, den Philotas, dessen Verfasser ihm unbekannt war, in Verse zu bringen, schrieb ihm Lessing, diese Uebersetzung werde ihm die beste Kritik sein; er möge ihm das ihm bis jetzt noch mangelnde Muster einer edlen tragischen Sprache geben, „ohne Schwulst und ohne die zierlichen kleinen Redensarten, die wohl das ganze Verdienst der französischen tragischen Poesie

ausmachten". Für den in Versen vollendeten Philotas dankte er in seiner feinen, bei aller Anerkennung der guten Absicht des begeisterten „Grenadiers" die Ironie nicht zurückhaltenden Weise. „Sie haben ihn zu dem Ihrigen gemacht", schreibt er, „und der ungenannte prosaische Verfasser kann sich wenig oder nichts davon zueignen. Ich wußte es ja wohl voraus, daß der Grenadier nicht übersetzen könnte. Und er thut auch wohl daran, daß er es nicht kann. Auch das wußte ich einigermaßen voraus, daß er viel zu viel Dichter ist, als daß er sich zu der tragischen Einfalt ganz herablassen werde. Seine Sprache ist zu voll, seine Einbildungskraft zu hitzig, sein Ausdruck oft zu kühn und oft zu neu; der Affekt stehet auf einmal bei ihm in voller Flamme; kurz, er hat alles, um unser Aeschylus zu werden, und wir müssen zu unserm ersten tragischen Muster keinen Aeschylus haben." Lessing wollte zunächst die höchste tragische Einfalt im Gegensatz zur blühenden Rednerei der französischen Bühne einführen; diese, meinte er, sei der Boden, auf welchem das deutsche Drama sich aufbauen müsse. Deshalb hatte er ja auch jede Versform aufgegeben, und wenn Gleim den Philotas in Verse übertrug, so war dies der schlimmste Mißgriff. Lessing hatte schon damals vor, den versifizirten Philotas herauszugeben. Er sei so stolz zu glauben, schrieb er an Gleim, daß daraus, woraus er so manches gelernt habe, noch hundert andere ebensoviel lernen könnten, nämlich in Ansehung der Würde des Stils, des Nachdrucks, des Gebrauchs der Versart ꝛc. In einem Vorberichte, fügt er hinzu, wolle er sich über verschiedene Punkte näher erklären, was Gleim ihm wohl gestatten werde, da er nichts als Schönheiten werde auszusetzen und zu kritisiren finden. Ohne Zweifel dachte er sich hier über die Nothwendigkeit höchster Einfalt ausführlich auszusprechen; doch die Herausgabe unterblieb,

da Lessing wohl sah, daß er Gleim hier und da verletzen werde, wenn er sich offen über seine Uebersetzung äußern würde. Erst im folgenden Jahre ward Gleims Philotas ohne alle Vorrede gedruckt. Gleim hatte, wie er selbst sagt, Lessings Dichtung ins Kurze gezogen, auch viele Aenderungen gemacht, z. B. den Charakter des Parmenio, den er für ziemlich komisch hielt, zu einem tragischen umgestaltet, viele, wie ihm schien, unerhebliche Umstände ausgelassen, überhaupt die tragische Sprache und Horazens „Eile zu Ende!“ zu beobachten sich bemüht, welche beiden Stücke in keiner unserer Tragödien in Versen genug beobachtet seien; besonders am Schlusse habe er gekürzt, der ihm am wenigsten Lessing zu verrathen schien. Daß der Dichter die Handlung in geradem Gange möglichst vollständig sich aus dem Charakter des Helden entwickeln und diesen Charakter selbst darin sich im ausgeführtesten Bilde spiegeln lasse, daß er bei möglichster Einfalt die reinste heroische Wirkung erzielen wollte, hatte er nicht geahnt.

Gleichzeitig mit dem für sich allein herausgegebenen Philotas entwarf Lessing die Abhandlungen über die Fabel, von denen die erste für seine Ansicht vom Wesen der dramatischen Handlung von höchster Wichtigkeit ist. Unter Handlung versteht er hier eine Folge von Veränderungen, die einen einzigen anschauenden Begriff erwecken, und im Gegensatz zu denjenigen, die nirgends Handlung sehen, als wo die Körper so thätig seien, daß sie eine gewisse Veränderung des Raumes erforderten, bemerkt er, auch jeder innere Kampf von Leidenschaften, jede Folge von Gedanken, wo eine die andere aufhebt, sei eine Handlung. Batteux habe die Handlung der äsopischen Fabel mit der Handlung der Epopöe und des Dramas viel zu sehr verwirrt. „Die Handlung der beiden letztern muß, außer der Absicht, welche

der Dichter damit verbindet, auch eine innere, ihr selbst zukommende Absicht haben. — Der heroische und dramatische Dichter machen die Erregung der Leidenschaften zu ihrem vornehmsten Endzwecke. Er kann sie aber nicht anders erregen als durch nachgeahmte Leidenschaften; und nachahmen kann er die Leidenschaften nicht anders, als wenn er ihnen gewisse Ziele setzet, welchen sie sich zu nähern oder von welchen sie sich zu entfernen streben. Er muß also in die Handlung selbst Absichten legen, und diese Absichten unter eine Hauptabsicht so zu bringen wissen, daß verschiedene Leidenschaften nebeneinander bestehn können." Im Gegensatz zum epischen und dramatischen Dichter brauche der Fabulist die angesponnene Handlung nicht zu Ende zu führen, er könne in der Mitte abbrechen, wenn er seinen Zweck, uns von einer einzelnen moralischen Wahrheit zu überzeugen, erreicht habe.

Die Fortsetzung der Literaturbriefe beschäftigte Lessing unter mancherlei gelehrten und dichterischen Arbeiten. Am 7. Februar 1760 gedenkt er in einem Literaturbriefe der Klage Weißes über den Mangel an deutschen Trauerspielen. Weiße hatte bedauert, daß der Tod einige der Lieblinge der tragischen Muse uns in früher Jugend geraubt habe, wogegen andere, er wisse nicht aus was für unglücklichen Ursachen, die Jahre des Genies vorbeifließen ließen und uns bloß mit Hoffnung schmeichelten. „Ich kann nicht sagen, wer diese andern sind", bemerkt Lessing. „Sind es aber wirklich tragische Genies, so verspreche ich mir von ihrer Verzögerung mehr Gutes als Schlimmes. Die Jahre der Jugend sind die Jahre nicht, von welchen wir tragische Meisterstücke erwarten dürfen. Alles, was auch der beste Kopf in dieser Gattung unter dem dreißigsten Jahre leisten kann, sind Versuche. Je mehr man versucht, je mehr verdirbt man sich oft. Man fange

nicht eher an zu arbeiten, als bis man seiner Sache zum größten Theile gewiß ist! Und wann kann man dieses sein? Wenn man die Natur, wenn man die Alten genugsam studirt hat. Das aber sind lange Lehrjahre! Genug daß die Jahre der Meisterschaft dafür auch desto länger dauern." So bezeichnete er denn seine eigenen Stücke sämmtlich als Versuche, und wies auf das hin, was vor allem dem tragischen Dichter Noth thue. Für diesen, fährt er fort, sei es gut, wenn er das wilde Feuer, die jugendliche Fertigkeit verloren habe, die man so oft Genie nenne, es aber so selten seien. Als Hauptgrund des schlimmen Zustandes des deutschen Theaters hebt er hervor, daß wir keine ordentliche Bühne, keine gebildeten Schauspieler besitzen. In demselben Briefe bespricht er Weißes Eduard III. „Die Oekonomie", bemerkt er, „ist die gewöhnliche Oekonomie der französischen Trauerspiele, an welcher wenig auszusetzen, aber selten auch viel zu rühmen ist. Und eben daher kann ich mich in keine Zergliederung einlassen." Sodann bemerkt er, Weiße habe die Sprache ein wenig zu oft vernachlässigt und dadurch selbst seinen Charakteren und Situationen den größten Schaden gethan; Charaktere und Situationen seien die Contours des Gemäldes, die Sprache das Kolorit, und ohne diese bleibe man nur immer die Hälfte von einem Maler, die Hälfte von einem Dichter.

Mit Sophokles hatte sich Lessing in der letzten Zeit sehr eindringlich beschäftigt; seit er es bedauert, sagt er selbst, die Dichtkunst des Aristoteles eher studirt zu haben als die Muster, aus denen er sie abstrahirt, werde er bei dem Namen des Sophokles, wo er ihn auch finden möge, aufmerksamer als bei seinem eigenen, und gebe sich alle Mühe, dasjenige zusammenzubringen, was andere über ihn geäußert. 1760 begann er die Ausarbeitung und Herausgabe eines größern, auf vier Bücher berechne-

ten Werkes über den von ihm als höchstes Muster der griechischen Tragödie wegen seiner Einfachheit und Naturwahrheit bewunderten Dichter; aber mitten im Drucke brach er ab. Auch gab er in demselben Jahre eine Uebersetzung von Diderots 1758 erschienenem Theater heraus. Es enthielt den natürlichen Sohn und den Hausvater, welche dieser „als Beispiele einer neuen Gattung ausgearbeitet und mit seinen Gedanken sowohl über diese neue Gattung als über andere wichtige Punkte der dramatischen Poesie und aller ihr untergeordneten Künste, der Deklamation, der Pantomime, des Tanzes begleitet hatte". Lessing glaubte behaupten zu können, seit Aristoteles habe sich kein philosophischerer Geist mit dem Theater abgegeben als Diderot, der die Bühne seines Volkes bei weitem nicht auf der Stufe der Vollkommenheit sehe, auf welcher sie unter uns die schalen Köpfe erblickten, an deren Spitze Gottsched stehe, vielmehr erkenne er, daß ihre Dichter und Schauspieler noch weit von der Natur und Wahrheit entfernt seien, daß ihre Talente guten Theils auf kleine Anständigkeiten, auf handwerksmäßigen Zwang, auf kalte Etikette hinausliefen. „Selten genesen wir eher von der verächtlichen Nachahmung gewisser französischen Muster, als bis der Franzose selbst diese Muster zu verwerfen anfängt, aber oft auch dann noch nicht. Es wird also darauf ankommen, ob der Mann, dem nichts angelegener ist als das Genie in seine alten Rechte wieder einzusetzen, aus welchen es die mißverstandene Kunst gedränget, ob der Mann, der es zugestehet, daß das Theater weit stärkerer Eindrücke fähig ist, als man von den berühmtesten Meisterwerken eines Corneille und Racine rühmen kann, ob dieser Mann bei uns mehr Gehör findet, als er bei seinen Landsleuten gefunden hat. Wenigstens muß es geschehn, wenn auch wir einst zu den gesitteten Völkern gehören wollen, deren jedes seine Bühne hatte. Und

ich will nicht bergen, daß ich mich einzig in solcher Hoffnung der Uebersetzung dieses Werks unterzogen habe.“ Welchen großen Antheil Diderot an der Bildung seines Geschmackes gehabt, gesteht Lessing mit vollstem Danke, und noch zwanzig Jahre später, bei der zweiten Ausgabe seines Theaters, bemerkt er, ohne sein Muster und seine Lehren würde sein Geschmack eine ganz andere Richtung bekommen haben, vielleicht eine eigenere, aber schwerlich eine, womit sein Verstand zufriedener gewesen wäre. Aber wir dürfen wohl diesem Geständniß gegenüber behaupten daß Lessing aus sich selbst auf denselben Weg getrieben wurde, den er seit 1757 Diderot einschlagen sah; denn schon vorher hatte es ihn zur Gewinnung einer echtdeutschen Bühne gedrängt, und Miß Sara Sampson war ein Schritt auf diesem Wege gewesen. Wie Diderots Hausvater in seiner Uebersetzung auf die Deutschen gewirkt, die es „längst satt gewesen, nichts als einen alten Laffen im kurzen Mantel und einen jungen Geck in bebänderten Hosen unter ein Halbdutzend alltäglichen Personen auf der Bühne herumtoben zu sehn“, wie auch die Schauspieler an diesem nicht französischen, noch deutschen, sondern bloß menschlichen Hausvater sich selbst zu übertreffen anfangen, unterläßt er nicht anzudeuten, wobei er gegen sich selbst ungerecht sein dürfte, da schon seine Miß Sara Sampson in beiden Beziehungen bedeutend vorgearbeitet hatte. Diderot hatte gegen die Manierirtheit der Bühne auf die Natürlichkeit hingewiesen, aber seine Natürlichkeit wurde zu einer andern Manier, während Lessing die wahre Natur in veredelter Gestalt auf die Bühne brachte. Diderot hatte folgende Stufenleiter der dramatischen Gattungen aufgestellt: die burleske, die komische, die ernste, die tragische, die wunderbare; die ernste könne wegen ihrer Stellung zwischen der komischen und tragischen bald von diesem bald von jenem eine

stärkere Beimischung erhalten; ihr eigentlicher Gegenstand seien die Pflichten und Tugenden der Menschen, die für den dramatischen Dichter ebenso reich seien als ihre Lächerlichkeiten und ihre Laster. Im Grunde hatte er hierbei nichts anderes gethan als das bürgerliche Trauerspiel und das ernste, rührende Lustspiel zu einer Art widerrechtlich verbunden. Lessing konnte hierdurch wie durch die sonstigen von Diderot aufgestellten Grundsätze zu eigenem Nachdenken veranlaßt werden, aber einen unmittelbaren Einfluß gewann dieser dadurch auf ihn nicht, und ebenso wenig konnte er sich veranlaßt fühlen, den Musterdramen Diderots zu folgen, vielmehr glaubte er, der dramatische Dichter müsse einen nationalen, nicht bloß den allgemein menschlichen Standpunkt einnehmen. Manches, was er später in der Dramaturgie im Gegensatz zu Diderot entwickelte, mag ihm schon jetzt klar geworden sein; was ihn am meisten anzog, war der entschiedene geistreich durchgeführte Angriff gegen den gläubig auch von den Deutschen verehrten sogenannten französischen Classicismus; daß Diderot dies schon früher in seinem sittenlosen Roman Les bijoux indiscrets gethan, war ihm noch unbekannt.

Im November 1760 ging Lessing als Secretär des Generals und Gouverneurs von Tauentzien nach Breslau, da er des stubenhockenden, die Gesundheit untergrabenden Schriftstellerlebens herzlich müde geworden. Nichts lag ihm ferner als der schriftstellerischen Wirksamkeit ganz zu entsagen, aber es war diese Abspannung für ihn eine Nothwendigkeit, sollte er sich nicht vor der Zeit aufreiben, und da man ihm keine seiner würdige gelehrte Stellung anweisen wollte (die, welche dazu hätten wirken sollen, vergaßen, wie es der leidige Lauf der Welt ist und bleibt, ihre Pflicht), so ging er in eine sich ihm glücklich darbietende über, die weit von seinem Wege abzuliegen schien, und doch ihn wahr=

haft förderte. „Ich will mich eine Zeit lang als ein häßlicher Wurm einspinnen", schrieb er in sein Tagebuch, „um wieder als ein glänzender Vogel an das Licht zu kommen." Mußte er auch in diesem neuen Verhältnisse einen sehr großen Theil der Zeit seinen Geschäften widmen, verbrachte einen andern in gesellschaftlichen Zerstreuungen, worüber er selbst oft höchst unwillig, ja nahe daran war, seine einträgliche Stellung wieder aufzugeben, so war er doch weit entfernt, sich dadurch seinen wissenschaftlichen Bestrebungen ganz zu entfremden. Glücklicherweise hatte er in Breslau die Mittel, sich eine treffliche Büchersammlung anzuschaffen. Er versenkte sich in das für seine philosophische Ausbildung so wichtige Studium des Spinoza, neben welchem er auch mit den ältesten Kirchenschriftstellern sich vertraut machte. Aber auch über das Wesen der Kunst und die verschiedenen Dichtarten setzte er seine eindringlichen Betrachtungen fort, und mancherlei dramatische Pläne werden ihn von Zeit zu Zeit beschäftigt haben. Wenn er einmal von Berlin aus an Gleim schrieb: „Ich bin nie fauler, als wenn ich in dieser meiner Einsiedelei (seiner Sommerstube) bin. Wenn es hoch kommt, mache ich Projekte, Projekte zu Tragödien und Komödien; die spiele ich mir dann selbst in Gedanken, lache und weine in Gedanken, und klatsche mir auch selbst in Gedanken, oder vielmehr lasse mir meine Freunde, auf deren Beifall ich am stolzesten bin, in Gedanken klatschen", so werden ihm solche Entwürfe auch in Breslau um so eher gekommen sein, als er dort eine stehende Bühne fand und mit den Schauspielern in nähere Verbindung trat, ja wir wissen, daß er selbst den Schauspieler Brandes zu dramatischen Versuchen aufforderte. Besonders als er nach dem Abschlusse des Friedens im Herbst 1763 nach Breslau zurückgekehrt war, trieb er seine Studien mit lebhafterer Neigung, so daß er nichts sehnlicher

wünschte, als sich ihnen wieder ganz ungestört widmen zu können. Seinem Vater schreibt er am 30. November 1763, nicht allein seiner jetzigen Geschäfte, sondern auch des Studirens wegen müsse er nothwendig allein sein, so daß er seinen Bruder nicht zu sich nehmen könne. „Ich warte nur noch einen einzigen Umstand ab, und wo dieser nicht nach meinem Willen ausfällt, so kehre ich zu meiner alten Lebensart wieder zurück. Ich hoffe ohnedem nicht, daß Sie mir zutrauen werden, als hätte ich mein Studiren am Nagel gehangen, und wolle mich bloß elenden Beschäftigungen de pane lucrando widmen. Ich habe mit diesen Nichtswürdigkeiten nun schon mehr als drei Jahr verloren. Es ist Zeit, daß ich wieder in mein Gleis komme. Alles, was ich durch meine itzige Lebensart intendirt habe, das habe ich erreicht; ich habe meine Gesundheit so ziemlich wiederhergestellt; ich habe ausgeruhet und mir von dem wenigen, was ich ersparen können, eine treffliche Bibliothek angeschafft, die ich mir nicht umsonst angeschafft haben will." So arbeitete er denn mit regstem Eifer fort, bis ihn im Sommer 1764 ein hitziges Fieber befiel, das lange eine große Reizbarkeit zurückließ. An Ramler, der voll ängstlicher Sorge wegen seiner Krankheit sich an ihn gewandt hatte, schrieb er am 5. August, er sei so ziemlich wiederhergestellt, leide nur noch an häufigem Schwindel. „Alle Veränderungen unseres Temperaments, glaube ich, sind mit Handlungen unserer animalischen Oekonomie verbunden. Die ernstliche Epoche meines Lebens nahet heran; ich beginne ein Mann zu werden, und schmeichle mir, daß ich in diesem hitzigen Fieber den letzten Rest meiner jugendlichen Thorheiten verraset habe. Glückliche Krankheit! Ihre Liebe wünschet mich gesund; aber sollten sich wohl Dichter eine athletische Gesundheit wünschen? Sollte der Phantasie, der Empfindung nicht ein gewisser Grad von Unpäßlichkeit weit zuträg-

licher sein? — Wünschen Sie mich also gesund, liebster Freund; aber wo möglich mit einem kleinen Denkzeichen gesund, mit einem kleinen Pfahl im Fleische, der den Dichter von Zeit zu Zeit den hinfälligen Menschen empfinden lasse, und ihm zu Gemüthe führe, daß nicht alle Tragici mit dem Sophokles neunzig Jahr werden; aber wenn sie es auch würden, daß Sophokles auch an die neunzig Trauerspiele, und ich erst ein einziges gemacht! Neunzig Trauerspiele! Auf einmal überfällt mich ein Schwindel!" Wir sehen aus dieser merkwürdigen Aeußerung, daß er sich damals wirklich zum dramatischen, ja zum tragischen Dichter bestimmt glaubte. Vierzehn Tage später klagt er demselben Freunde, daß er noch kränkle, was er für schlimmer als das Kranksein halte. „Ich war vor meiner Krankheit in einem Train zu arbeiten, in dem ich selten gewesen bin. Noch kann ich nicht wieder hineinkommen, ich mag es anfangen, wie ich will. Ich brenne vor Begierde, die letzte Hand an meine Minna von Barnhelm zu legen, und doch wollte ich auch nicht gern mit halbem Kopfe daran arbeiten. Ich habe Ihnen von diesem Lustspiele nichts sagen können, weil es wirklich eins von meinen letzten Projekten ist. Wenn es nicht besser als alle meine bisherigen dramatischen Stücke wird, so bin ich fest entschlossen, mich mit dem Theater gar nicht mehr abzugeben. Es könnte doch sein, daß ich zu lange gefeiert hätte. Sie sollen der erste sein, von dem ich mein Urtheil erwarte." Minna von Barnhelm hatte Lessing aus seiner eigensten Erfahrung geschöpft; das bewegte kriegerische Leben, von welchem er Zeuge gewesen, hatte ihm dazu den Grund und Boden geliehen, auf welchem er die Gestalt eines edlen Offiziers erscheinen ließ, dessen Seele wahre Mannesehre ist, die mit der Liebe in Widerstreit geräth. Die Handlung entwickelt sich hier in gespanntem Gange, um im Gegensatze zu dem edlen Soldaten ein

tieffühlendes, aber mit entschiedener Feinheit und kluger Gewandtheit seinem Ziel entgegenstrebendes weibliches Herz sich entfalten zu lassen, und zugleich ein anschauliches Bild jener wunderbaren Zeit wiederzuspiegeln, welche von dem preußischen Heldenkönig ihren eigentlichen Gehalt empfing. Gerade daß sein neues Drama aus innerer idealer Erfassung der Zeit hervorgegangen war und aus diesem Mittelpunkte sich herausgebildet hatte, gibt dieser aus gereiftester Anschauung des Lebens und der Kunst gewonnenen Dichtung ihren eigentlichen Werth, und stellt sie hoch über alle bisherigen Versuche des die Begründung einer nationalen Bühne immer entschiedener anstrebenden Dichters.*) Seine Miß Sara Sampson hatte unterdessen in Frankreich großes Aufsehen erregt; ein Herr Trudaine de Montigny hatte sie handschriftlich übersetzt, und sie war hiernach in einem vornehmen Kreise aufgeführt worden. Aber, wenn auch ein solcher Erfolg und Diderots vortheilhafte Anzeige des Stückes im Journal étranger ihm als ein Zeichen der Zeit nur willkommen sein konnte, sein Streben war auf die Förderung der deutschen Bühne, auf ihre selbständige Erhebung gerichtet.

Neben der Minna beschäftigten den Dichter in Breslau auch sein zweiter Faust, von dem er einem Freunde zwölf Bogen in der Handschrift gezeigt haben soll, und eine freiere Behandlung der Volkssage von Faust, wobei er die Tragödie Lucifer des Jesuiten Franz Nöel, eine Dramatisirung des Falls der Engel, wahrscheinlich bei manchen Fragen Fausts an den Satan über das Wesen Gottes und des Jenseits, zu benutzen gedachte. Auch mit einigen andern Plänen trug er sich, von denen wir aber nichts Genaueres wissen.

---

*) Vgl. Heft III, 6 ff.

Die eindringlichsten Forschungen wandte Lessing am Ende des breslauer Aufenthalts seinem Laokoon zu, in welchem er das Gebiet der Malerei und der Dichtkunst, die man zu größtem Schaden beider verwirrt hatte, scharf gegeneinander abzugrenzen und der Dichtung im Gegensatz zu der durch Winckelmann aufgekommenen leidenschaftlichen Begeisterung für die bildende Kunst zu ihrem Rechte, zur Anerkennung ihrer selbständigen Bedeutung zu verhelfen unternahm. Indem er von der Betrachtung des dem bildenden Künstler und Maler auf der einen, dem Dichter auf der andern Seite zustehenden Gebietes ausging, ergaben sich ihm als Gegenstände der ersten Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften, während die Dichtung Handlungen nachahmt; zwar können die erstern auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper, und ebenso kann auch die Dichtung Körper schildern, aber nur andeutungsweise durch Handlungen. Dem Dichter steht das ganze unermeßliche Reich der Vollkommenheit, ja des gesammten Daseins der Natur selbst mit allen ihren Gegensätzen und Widersprüchen offen, wodurch er weit über den bildenden Künstler und Maler sich erhebt. Die höchste Gattung der Dichtung ist die dramatische, worüber Lessing weitläufiger im dritten Theile des Laokoon zu handeln gedachte. Er erklärt sich darüber in einem spätern Briefe in folgender Weise: „Die Poesie muß schlechterdings ihre willkürlichen Zeichen zu natürlichen zu erheben suchen; und nur dadurch unterscheidet sie sich von der Prosa und wird Poesie. Die Mittel, wodurch sie dies thut, sind der Ton, die Worte, die Stellung der Worte, das Silbenmaß, Figuren und Tropen, Gleichnisse u. s. w. Alle diese Dinge bringen die willkürlichen Zeichen den natürlichen näher, aber sie machen sie nicht zu natürlichen Zeichen: folglich sind alle Gattungen, die sich nur dieser Mittel bedienen, als die niedern Gattun-

gen der Poesie zu betrachten, und die höchste Gattung der Poesie ist die, welche die willkürlichen Zeichen gänzlich zu natürlichen Zeichen macht. Das ist aber die dramatische; denn in dieser hören die Worte auf willkürliche Zeichen zu sein, und werden natürliche Zeichen willkürlicher Dinge. Daß die dramatische Poesie die höchste, ja die einzige Poesie sei, hat schon Aristoteles gesagt, und er gibt der Epopöe nur insofern die zweite Stelle, als sie größtentheils dramatisch ist oder sein kann. Der Grund, den er davon angibt *), ist zwar nicht der meinige, aber er läßt sich auf meinen reduziren, und wird nur durch diese Reduktion auf meinen vor aller falschen Anwendung gesichert."

Zu Berlin, wo Lessing Ende Mai 1765 eintraf, wurden der erste Theil des Laokoon und Minna von Barnhelm beendet; jener erschien im Mai 1766, Minna aber blieb zunächst ungedruckt, obgleich Lessing das vollendete Stück Akt für Akt Ramler vorgelesen und dessen Bemerkungen darüber benutzt hatte. Im November desselben Jahres kam ihm durch Nicolais Vermittlung der Antrag, die Stelle eines Dramaturgen und Consulenten bei dem von einer Anzahl angesehener Bürger und Kaufleute begründeten Nationaltheater in Hamburg zu übernehmen. Lessing, dessen Aussicht auf eine in Berlin zu erhaltende Stelle fehlgeschlagen war, begab sich sofort nach Hamburg, um sich persönlich von den Verhältnissen zu unterrichten. Er entschloß sich zur Annahme der Stelle, doch kehrte er vorab noch auf ein paar

*) Aristoteles sagt, nachdem er andere Vorzüge der Tragödie angeführt hat: „Wenn also die Tragödie in allen diesen Punkten den Vorzug hat und außerdem noch in der Wirkung der Kunst (denn beide dürfen nicht jede Art des Wohlgefallens erregen, sondern des bezeichneten), so steht die dramatische Dichtung offenbar höher als die epische, da sie den Zweck der Dichtkunst vollständiger erreicht."

Monate nach Berlin zurück. Als hier eines Abends in einer Gesellschaft seiner Freunde die Rede auf dramatische Stoffe kam, äußerte Lessing in fröhlichem Uebermuth, aus jedem Stoffe könne man eine Tragödie oder Komödie machen; es komme nur auf die Bearbeitung an. In Folge des dagegen sich erhebenden Widerspruchs erklärte er sich auf Ramlers Aufforderung bereit, ein Lustspiel zu schreiben, dessen Inhalt ein Schlaftrunk sei. Er begann auch wirklich das Stück, dessen Entwurf und Anfang er mit nach Hamburg nahm, wohin ihn unter vielen andern Plänen auch der Anfang seiner Bearbeitung des Puppenspiels von Faust begleitete, und wahrscheinlich ein Entwurf der Matrone von Ephesus. Daß er schon in seiner ersten leipziger Zeit einen Plan zur letztern gemacht, ist oben erwähnt; in Breslau oder in Berlin scheint er den Gegenstand von neuem aufgegriffen zu haben.

An Gleim schreibt er am 1. Februar 1767, er habe mit den Unternehmern des hamburger Theaters eine Art von Abkommen getroffen, welches ihm auf einige Jahre ein ruhiges und angenehmes Leben verspreche. „Ich will meine theatralischen Werke, welche längst auf die letzte Hand gewartet haben, daselbst vollenden und aufführen lassen. Solche Umstände waren nothwendig, die fast erloschene Liebe zum Theater wieder bei mir zu entzünden. Ich fing eben an, mich in andere Studien zu verlieren, die mich gar bald zu aller Arbeit des Genies würden unfähig gemacht haben. Mein Laokoon ist nun wieder die Nebenarbeit.“ Daß ihm auch der Gedanke vorschwebte, sich bei der von Bode zu begründenden Buchdruckerei und Verlagshandlung zu betheiligen, verhehlt er Gleim nicht. Die Herausgabe seiner Lustspiele in zwei Bänden, welche außer der Minna mit wenigen Veränderungen des Ausdrucks die schon früher erschienenen Stücke,

den jungen Gelehrten, den Freigeist und den Schatz, sowie den nun zu drei Aufzügen durch Einlegung einer Reihe aufeinander folgender Szenen erweiterten Misogyn brachte, ward noch in Berlin besorgt.

Anfangs April kam Lessing nach Hamburg, wo am 22. das Theater eröffnet ward, dem seine Kritik rathend, belehrend und hebend zur Seite stehn sollte. Die von ihm auf Kosten des Theaters herauszugebende Wochenschrift, welcher er den Namen Dramaturgie gab, war bestimmt, „ein kritisches Register von allen aufzuführenden Stücken zu halten und jeden Schritt zu begleiten, den die Kunst sowohl des Dichters als des Schauspielers hier thun werde"; beide genau zu unterscheiden, daß man nicht dem einen aufbürde oder zuschreibe, was dem andern gehöre, schien ihm hier vor allem nöthig. Schon einen Monat nach der Eröffnung gesteht Lessing seinem Bruder: „Mit unserm Theater gehen eine Menge Dinge vor, die mir nicht anstehen. Es ist Uneinigkeit unter den Entrepreneurs, und keiner weiß, wer Koch oder Kellner ist." Die eitle Empfindlichkeit der Schauspielerin Hensel bestimmte ihn bereits nach den ersten vier Wochen, sich nicht weiter auf die Beurtheilung des Spiels einzulassen. Längst habe man schon die Anmerkung gemacht, äußert er später, daß die Empfindlichkeit der Künstler in Ansehung der Kritik in eben dem Verhältnisse steige, in welchem die Gewißheit und Deutlichkeit und Menge der Grundsätze ihrer Künste abnehme, und so komme es, daß der Schauspieler, welcher nichts als eine glückliche Routine besitze, sich durch die Kritik auf alle Weise beleidigt finde. Demnach beschränkte er sich denn schon nach der dreißigsten Vorstellung (vom 28. Juli an) auf die Beurtheilung der Stücke. Da bald ein Nachdruck der Wochenschrift erschien, so sah er, wie er am 21. August meldete, sich veranlaßt, von Stück 32 an die

Ausgabe in einzelnen Blättern einzustellen, so daß der Schluß des ersten Bandes Michaelis zusammen versandt werden sollte. Am 7. Dezember zeigte er an, daß, da man sich neuerdings gegen den Nachdruck vorgesehen habe, vom folgenden Tage an wieder wöchentlich vier Stücke ausgegeben werden sollten, bis das Versäumte eingeholt sei. Die Unternehmer begannen bald, da die nöthige Theilnahme fehlte, an Geldmangel zu leiden; man sah sich genöthigt, zu Harlekinaden und Luftspringern seine Zuflucht zu nehmen. Freilich kam seine Minna im November zur Aufführung, aber die noch im September gehegte Hoffnung, seinen Faust, womit er emsig beschäftigt war, im Winter auf die Bühne zu bringen, ging nicht in Erfüllung. Schon am 4. Dezember wurde diese geschlossen; die Gesellschaft begab sich nach Hannover, von wo sie erst den nächsten Mai nach Hamburg zurückkehrte Lessing setzte bis zu Stück 101 die Dramaturgie fort, welche der Ueberschrift nach bis zum 19. April 1768 reicht, aber nur die bis zum 28. Juli 1767 gegebenen Stücke bespricht.*) Seit die Beurtheilung der Aufführung wegfiel und besonders seit die Anknüpfung an das hamburger Theater eine rein zufällige Nebensache geworden, erging sich Lessing um so freier und ausführlicher in seinen Betrachtungen über die Grundgesetze des Dramas, mit besonderer Rücksicht auf die französische Bühne. Der Anfang seiner Dramaturgie befriedigte ihn selbst bald so wenig und er empfand die Nothwendigkeit, sie fortzusetzen, so bitter, daß er nach Vollendung des 26. Stückes, wo er also schon die herrlichsten Entwicklungen gegeben hatte, in einem Briefe an Nicolai

*) In den neun Nummern des Monats Mai hatte er nur die vier ersten Vorstellungen vom 22. bis 27. April besprochen, und so blieb er immer weiter zurück.

verächtlich von diesem „Wisch“ spricht, den er ungern „schmiere“. Wenn er demselben am 2. Februar 1768 meldet, jetzt müsse er um sich greifen, um die Materie zu seiner Dramaturgie so lang zu dehnen, bis die Gesellschaft wieder nach Hamburg komme, so dachte er damals noch daran, auch die weitern Vorstellungen in Hamburg zu verfolgen. Dort spielten unterdessen eine französische Komödie, eine französische Operette und eine Opera buffa. Im Juni war die Dramaturgie erst bis zum 82. Stücke fertig, doch wollte er sich so eifrig daran halten, daß der Rest des zweiten Bandes in einigen Wochen zusammen erscheinen sollte; setze er das Werk noch weiter fort, so sollte es bandweise ausgegeben werden. Aber der Streit mit Klotz, der ihn zu den eingehendsten antiquarischen Studien nöthigte, verschlang bald seine ganze Zeit. Als er im September mit dem ersten Bande seiner antiquarischen Briefe zu Ende war, war er fest entschlossen, im nächsten Februar nach Italien zu gehn, doch wollte er vorher noch den zweiten Band der Dramaturgie vollenden, dem er einen in jeder Weise einschneidenden Schluß, gleichsam als Abschiedswort vor seinem Abgange nach Italien, zu geben gedachte; man werde es dem Ende wohl anmerken, meinte er, daß er es geschrieben, während er den Kopf voll von antiquarischen Grillen gehabt, denen er jetzt auch lieber folgen möchte. Wie sehr ihn aber bei allem diesem die Dichtkunst des Aristoteles anzog, ergibt sich aus seiner Aeußerung an Mendelssohn vom 5. November, er beabsichtige einen Commentar über diese, wenigstens über den die Tragödie betreffenden Theil, herauszugeben. Damals hatte er bereits die Ausführung der Dramaturgie über Aristoteles geschrieben. Mendelssohn war mit seiner Erklärung des Schreckens bei Aristoteles nicht zufrieden gewesen, und Lessing fürchtete, er möge es wohl noch mit mehr Dingen sein, die er so hingeschrieben

habe, ohne ihn zu Rathe zu ziehen. Die Vollendung der Dramaturgie verzögerte sich bis zum folgenden Jahre, da der zweite Theil der antiquarischen Briefe ihn sehr in Anspruch nahm, auch das Buch erst zu Ostern erscheinen sollte. Am Schlusse bezeichnete er den Nachdruck als die einzige Ursache, daß die Ausgabe der Dramaturgie sich so verzögert habe und die Fortsetzung unterbleibe. Er sei nicht ungehalten darüber, daß er den dazu gesammelten Stoff nicht weiter an den Mann bringen könne, bemerkte er bitter; eben so gerne ziehe er seine Hand von diesem Pfluge wieder ab, als er sie angelegt habe; die Welt verliere nichts, als daß er statt fünf oder sechs nur zwei Bände Dramaturgie an das Licht bringen könne. „Aber sie könnte verlieren", fügt er sarkastisch hinzu, „wenn einmal ein nützlicheres Werk eines bessern Schriftstellers ebenso ins Stocken geriethe, und es wohl gar Leute gäbe, die einen ausdrücklichen Plan darnach machten, daß auch das nützlichste, unter ähnlichen Umständen unternommene Werk verunglücken sollte und müßte." Von dem mißlungenen Bühnenunternehmen, das sich bereits am 25. November 1768 aufgelöst hatte, schreibt er: „Der süße Traum, ein Nationaltheater in Hamburg zu gründen, ist schon wieder verschwunden, und so viel ich diesen Ort habe kennen lernen, dürfte er auch wohl gerade der sein, wo ein solcher Traum am spätesten in Erfüllung gehn wird.

So unglücklich die äußern Verhältnisse der, wie es scheint, besonders durch Klotz untergrabenen Dramaturgie waren, so bedeutsam und tiefgreifend blieb ihre Wirkung auf die Zeit und die ganze Entwicklung unserer Literatur, da Lessing siegreich die Götzen des Tages bekämpft, auf Shakespeare und die Alten und den so jämmerlich von den Franzosen mißverstandenen Aristoteles hingewiesen, die Grundgesetze der Tragödie mit eindringen-

dem Scharfsinn entwickelt und den Boden zu einem wahrhaft deutschen, auf innerlicher Erfassung der aus dem Wesen der Dichtart hervorgehenden Gesetze beruhenden Drama geebnet hatte, zu dessen vollendeter Ausführung freilich das höchste dichterische Genie erforderlich sei.

Von den Stücken, welche in dem von der Dramaturgie umfaßten Zeitraume, vom 22. April bis zum 28. Juli, auf der hamburger Bühne erschienen, waren mehr als drei Fünftel französischen Ursprungs. Lessing hatte es sich vorgesetzt, mit strengster Unerbittlichkeit von dem durch eifriges Studium gewonnenen Standpunkte aus die Schwächen und Mängel der deutschen Stücke aufzudecken und auf das hinzuweisen, was Noth thue, damit man nicht in dem falschen Wahne sich wiegen möge, wir besäßen bereits eine deutsche Bühne. Schon in seiner Ankündigung hatte er gesagt, er fürchte, die deutsche Bühne sei mehr eine verderbte als eine werdende. Man hatte das Theater mit dem vielbewunderten Stücke des früh verstorbenen Cronegk, Olint und Sophronia, eröffnet. Ohne Zweifel, bemerkt er, habe man mit einem in Hamburg noch nicht gesehenen deutschen Originale beginnen wollen; seinem innern Werthe nach könne das gewählte keinen Anspruch auf eine solche Ehre machen, wonach die Wahl zu tadeln wäre, ließe sich zeigen, daß man eine viel bessere hätte treffen können. Schon mit dieser Aeußerung deutete er auf die Armuth und Unzulänglichkeit des deutschen Dramas hin. Von einem im sechsundzwanzigsten Jahre verstorbenen Dramatiker könne man noch keine Meisterwerke erwarten, fügte er hinzu, womit er entschieden, wie schon früher in den Literaturbriefen, dem Wahn entgegentrat, die dramatische Dichtung gelinge am besten im Feuer der Jugend. Unmittelbar darauf stellt er die Schwierigkeiten dar, eine kleine rührende Erzählung in ein rühren-

des Drama zu verwandeln, was Cronegk sich bei seinem aus Tasso genommenen Stoffe vorgesetzt hatte. „Zwar kostet es wenig Mühe, neue Verwicklungen zu erdenken und einzelne Empfindungen in Szenen auszudehnen. Aber zu verhüten wissen, daß diese neuen Verwicklungen weder das Interesse schwächen noch der Wahrscheinlichkeit Eintrag thun; sich aus dem Gesichtspunkte des Erzählers in den wahren Standort einer jeden Person versetzen können; die Leidenschaften nicht beschreiben, sondern vor den Augen des Zuschauers entstehn und ohne Sprung in einer so illusorischen Stetigkeit wachsen lassen, daß dieser sympathisiren muß, er mag wollen oder nicht: das ist es, was dazu nöthig ist, was das Genie, ohne es zu wissen, ohne es sich langweilig zu erklären, thut und was der bloß witzige Kopf nachzumachen vergebens sich martert." Worte, deren Wahrheit noch heute so vielen leichtfertigen dramatischen Erscheinungen ihr Urtheil sprechen, wie sie damals manche junge Dichter scharf treffen mußten. Wie unglücklich die von Cronegk gemachten Veränderungen seien, führt er weiter aus, und fügt dann ein paar Anmerkungen hinzu, durch deren Beachtung angehende tragische Dichter vor großen Fehltritten bewahrt werden könnten. „Die eine betrifft das Trauerspiel überhaupt. Wenn heldenmüthige Gesinnungen Bewunderung erregen sollen, so muß der Dichter nicht zu verschwenderisch damit umgehn; denn was man öfters, was man an mehrern sieht, hört man auf zu bewundern. — Die zweite Anmerkung betrifft das christliche Trauerspiel insbesondere. Die Helden desselben sind meistens Märtirer. — Wir wissen jetzt zu wohl die falschen Märtirer von den wahren zu unterscheiden; wir verachten jene eben so sehr, als wir diese verehren, und höchstens können sie uns eine melancholische Thräne über die Blindheit und den Unsinn erwecken, deren wir die Menschheit

überhaupt in ihnen fähig erblicken. Doch diese Thräne ist keine von den angenehmen, die das Trauerspiel erregen will. Wenn daher der Dichter einen Märtirer zu seinem Helden wählet: daß er ihm ja die lautersten und triftigsten Bewegungsgründe gebe! daß er ihn ja in die unumgängliche Nothwendigkeit setze, den Schritt zu thun, durch den er sich der Gefahr bloß stellet! daß er ihn ja den Tod nicht freventlich suchen, nicht höhnisch ertrotzen lasse! Sonst wird uns sein frommer Held zum Abscheu, und die Religion selbst, die er ehren wollte, kann darunter leiden." Weiter bemerkt er, die unmittelbaren Wirkungen der Gnade gehörten nicht auf die Bühne, wo alles, was zu dem Charakter der Personen gehöre, aus den natürlichsten Ursachen entspringen müsse. Die Frage, ob ein christliches Stück, d. h. ein solches, wo der Christ einzig als Christ uns interessire, möglich sei, will er unentschieden lassen, deutet aber an, daß die stille Gelassenheit und unveränderliche Sanftmuth des Christen mit dem ganzen Geschäft der Tragödie streite, welches Leidenschaften durch Leidenschaften zu reinigen suche; man solle vorab alle christlichen Tragödien unaufgeführt lassen, bis ein Werk des Genies die Bedenken dagegen unwidersprechlich widerlege. Von allen Charakteren des Stückes, bemerkt Lessing weiter, interessire nur Clorinde; denn obgleich diese ein sehr abgeschmacktes, widerwärtiges und häßliches Ding sei, so thue doch die plumpe, ungeschlachte Natur in ihr noch einige Wirkung. Das komme daher, weil die übrigen Charaktere ganz außer aller Natur seien, und wir noch leichter mit einem Dragoner von Weibe als mit himmelbrütenden Schwärmern sympathisirten. Da das scharfe Urtheil über Cronegks Stück manche verletzt hatte, so bemerkte er launig, wie er darüber sehr betroffen gewesen, da er Gefahr laufe, seine Leser noch oft unwillig zu machen, wenn bescheidene

Freiheit ihnen mißfalle. Cronegks ungekünstelter Witz, viel feine Empfindung und die lauterste Moral würden diesen Dichter jederzeit schätzbar machen, aber andere Eigenschaften seien ihm abgegangen, zu denen er entweder gar keine Anlage gehabt oder die zu ihrer Reife ein höheres Alter forderten. Wenn die Verfasser der Bibliothek der schönen Wissenschaften seinem Codrus einst den Preis zuerkannt, so hätten sie ihn dadurch nicht als ein gutes, sondern als das beste von den eingegangenen Stücken bezeichnet. „Wenn Hinkende um die Wette laufen, so bleibt der, welcher von ihnen zuerst an das Ziel kommt, doch noch immer ein Hinkender." Einschneidender gegen die jungen Dramatiker und den schleichenden Wahn, wir besäßen bereits eine Bühne, konnte Lessing die Dramaturgie unmöglich eröffnen.

Von einem andern aus Rousseaus Heloise genommenen Stücke eines wiener Dichters bemerkt er, dieser habe keine Einsicht in den eigentlichen Werth des zu Grunde gelegten Romans gehabt, dessen Bestes ganz und gar keiner dramatischen Bearbeitung fähig sei; die wenigen guten Situationen lägen so weit von einander entfernt, daß sie nicht ohne Gewaltsamkeit sich in den engen Raum eines Schauspiels von drei Aufzügen zwingen ließen. Dadurch, daß der Dichter der Geschichte, die sich im Romane nicht sowohl schließe als verliere, einen glücklichen Schluß habe geben müssen, werde seine Julie zu einer kleinen verliebten Närrin, die Tugend und Weisheit auf der Zunge, aber Thorheit im Herzen habe. Schon bei Rousseau spiele der Liebhaber eine sehr abgeschmackte Figur, noch viel tiefer stehe er in der dramatischen Bearbeitung, wo seine ganze Wirksamkeit auf ein paar mächtige Thorheiten hinauslaufe. Wenn der Dichter sich gegen den Vorwurf, daß dieser nicht genug handelnd auftrete, dadurch vertheidige, daß man aus den Beschreibungen der andern Personen entnehme,

er sei ein rechtschaffener Mann, so bemerkt Lessing dagegen: „Wir wollen es auf der Bühne sehn, wer die Menschen sind, und können es nur aus ihren Thaten sehn. Das Gute, das wir ihnen bloß auf anderer Wort zutrauen sollen, kann uns unmöglich für sie interessiren; es läßt uns völlig gleichgültig, und wenn wir nie die geringste eigene Erfahrung davon erhalten, so hat es sogar eine üble Rückwirkung auf diejenigen, auf deren Treue und Glauben wir es einzig und allein annehmen sollen." Die Szene, wo der Vater die Tochter fußfällig bittet, sei bei Rousseau nothwendig, bei der Wendung aber, welche der Dichter der Geschichte gegeben habe, unnatürlich und unpassend. Freilich thue sie an sich eine treffliche Wirkung, und hätte der Dichter sie ein wenig gelindert, wie es die Rücksicht auf das Ganze verlange, so würde er ein hohes Licht in seiner Copie vermalt haben, von dem man nur eigentlich nicht wisse, wo es herkomme. In einer andern Szene, wo der Dichter das, von Rousseau bloß Berührte auszuführen gewagt, hatten die Schauspieler das Harte derselben glücklich zu mildern gewußt. Der Dichter hatte verlangt, man solle Spuren von Blut in Juliens Gesicht sehn, wenn die Mutter sie von der Erde aufhebe. „Es kann ihm lieb sein, daß dieses unterlassen worden", äußert Lessing. „Die Pantomime muß nie bis zu dem Ekelhaften getrieben werden. Gut, wenn in solchen Fällen die erhitzte Einbildungskraft Blut zu sehn glaubt, aber das Auge muß es nicht wirklich sehn." Darüber, daß der Dichter den Liebhaber in einen Sigmund umgetauft, finden wir die treffende Bemerkung: „Der Name Sigmund schmeckt bei uns ziemlich nach dem Domestiken. Ich wünschte, daß unsere dramatischen Dichter auch in solchen Kleinigkeiten ein wenig gesuchter und auf den Ton der großen Welt aufmerksamer sein wollten." Welch eine Fülle der kostbarsten Lehren hat das mittelmäßige Stück Heu=

felders hier Lessing entlockt! wie viele ewig geltende Wahrheiten für jeden, der aus einem Roman ein Drama leicht herauszuklauben glaubt, wie wir es noch immer erleben müssen!

Gar schlecht kommt die Hausfranzösin der Frau Gottsched weg. Ihr anderes Stück das Testament sei noch so etwas, dagegen diese Hausfranzösin, eine von den sechs Originalstücken, mit welchen Deutschland 1744 „unter gottschedischer Geburtshülfe" in seiner Schaubühne beschenkt worden, ganz und gar nichts. „Noch weniger als nichts: denn sie ist nicht allein niedrig und platt und kalt, sondern noch obendrein schmutzig, ekel und im höchsten Grade beleidigend. Es ist mir unbegreiflich, wie eine Dame solches Zeug schreiben kann. Ich will hoffen, daß man mir den Beweis von diesem allem schenken wird." Hippels Mann nach der Uhr wird als reich an drolligen Einfällen bezeichnet, die man aber nach dem Titel schon alle voraussehe. Auch sei es national genug, oder vielmehr provinzial; dieses könne aber leicht das andere Extrem werden, worin unsere komischen Dichter verfielen, wenn sie wahre deutsche Sitten schildern wollten. „Ich fürchte, daß jeder die armseligen Gewohnheiten des Winkels, in dem er geboren worden, für die eigentlichen Sitten des gemeinschaftlichen Vaterlandes halten dürfte. Wem aber liegt daran zu erfahren, wie vielmal im Jahre man da oder dort grünen Kohl ißt?" Von Pfeffel wird freilich bemerkt, er habe sich durch seinen Schatz und den Eremiten nicht unrühmlich bekannt gemacht, und in das erstere Stück mehr Interesse zu legen gesucht, als gemeiniglich unsere Schäferspiele zu haben pflegten, aber sein Ausdruck sei nur öfters ein wenig zu gesucht und kostbar, wodurch die ohnedies schon allzu verfeinerten Empfindungen ein höchst studirtes Ansehen bekämen und zu nichts als frostigen Spielwerken des Witzes würden. Dies gelte besonders von dem

Eremiten, welcher ein kleines Trauerspiel sein soll, das man statt der allzulustigen Nachspiele auf rührende Stücke könnte folgen lassen. „Die Absicht ist recht gut; aber wir wollen vom Weinen doch noch lieber zum Lachen als zum Gähnen übergehn.“ Löwens Räthsel läßt Lessing nur als Pläsanterie gelten; solche müsse man nicht zergliedern wollen. Talent zum Niedrigkomischen schreibt er Krüger zu, an welchem unsere Bühne wirklich viel verloren habe; wo er aber rührend und edel sein wolle, sei er frostig und affektirt.

Gellerts Stücken legt Lessing unter sämmlichen deutschen Lustspielen das meiste ursprünglich Deutsche bei, aber es habe ihm an Kraft gefehlt, sie zu dichterischen Gestalten zu erheben. „In der Anschauung der Thorheiten haben sich unsere Virtuosen an eine allzuflache Manier gewöhnt“, bemerkt er. „Sie machen sie ähnlich, aber nicht hervorspringend. Sie treffen, aber da sie ihren Gegenstand nicht vortheilhaft genug zu beleuchten gewußt, so mangelt dem Bilde die Rundung, das Körperliche; wir sehen immer nur eine Seite, an der wir uns bald satt gesehen, und deren allzu schneidende Außenlinien uns gleich an die Täuschung erinnern, wenn wir in Gedanken um die übrigen Seiten herumgehn wollen. Die Narren sind in der ganzen Welt platt und frostig und ekel; wenn sie belustigen sollen, muß ihnen der Dichter etwas von dem Seinigen geben. Er muß sie nicht in ihrer Alltagskleidung, in der schmutzigen Nachlässigkeit auf das Theater bringen, in der sie innerhalb ihrer vier Pfähle herum träumen. Sie müssen nichts von der engen Sphäre kümmerlicher Umstände verrathen, aus der sich ein jeder gern herausarbeiten will. Er muß sie aufputzen, er muß ihnen Witz und Verstand leihen, das Armselige ihrer Thorheiten bemänteln zu können; er muß ihnen den Ehrgeiz geben, damit glänzen zu wollen.“ Wie vielen

unserer heutigen Lustspieldichter ist hiermit ihr Urtheil gesprochen! Mit größter Feinheit deutet Lessing seinen Tadel gegen den allverehrten leipziger Professor leise an, und legt einige Ausstellungen an seiner kranken Frau seinen Bekanntinnen in den Mund, von denen er die mittlere einen Umstand rügen läßt, der freilich den Dichter nicht treffen kann, aber auch die übrigen sind so gehalten, daß man nicht recht weiß, ob es ihm damit Ernst sei.

Am höchsten von allen deutschen Dramatikern stellt Lessing den so frühe, vor fast zwanzig Jahren, in Kopenhagen verstorbenen Johann Elias Schlegel, von dem er schon in der Ankündigung bedauert, daß er als deutscher Dichter Vorschläge zur Aufnahme des dänischen, nicht des deutschen Theaters habe thun müssen. Seine stumme Schönheit bezeichnet er als unser bestes in Versen geschriebenes komisches Original, obgleich die Sitten darin dänischer als deutsch seien. „Schlegel hatte überall eine eben so fließende als zierliche Versifikation, und es war ein Glück für seine Nachfolger, daß er seine größern Komödien nicht auch in Versen schrieb. Er hätte ihnen leicht das Publikum verwöhnen können, und so würden sie nicht allein seine Lehre, sondern auch sein Beispiel wider sich gehabt haben. Er hatte sich ehedem der gereimten Komödien sehr lebhaft angenommen; und je glücklicher er die Schwierigkeiten derselben überstiegen hätte, desto unwiderleglicher würden seine Gründe geschienen haben. Doch als er selbst Hand an das Werk legte, fand er ohne Zweifel, wie unsägliche Mühe es koste, nur einen Theil derselben zu übersteigen, und wie wenig das Vergnügen, welches aus diesen überstiegenen Schwierigkeiten entstehet, für die Menge kleiner Schönheiten, die man ihnen aufopfern müsse, schadlos halte.“ Hierbei gedenkt er des Gegensatzes der Franzosen und Engländer, von denen die

einen kein prosaisches Lustspiel achteten, die andern durch eine gereimte Komödie aus dem Theater gejagt werden würden. Nur die Deutschen nähmen an, was der Dichter ihnen biete. „Was wäre es auch, wenn sie jetzt schon wählen und ausmustern wollten!" Den Triumph der Frauen rühmt er als eines der besten deutschen Originale, das als das letzte komische Werk des Dichters seine frühern Geschwister weit übertreffe und von der Reife seines Urhebers zeuge. Er beruft sich hierbei auf das Urtheil in den Literaturbriefen, das als vornehmsten Fehler des Stückes mit Recht betrachte, daß die Charaktere keine deutschen seien. „Wir sind aber", fügt er hinzu, „in unsern Lustspielen schon zu sehr an fremde, und besonders an französische Sitten gewöhnt, als daß es eine besonders üble Wirkung auf uns haben könnte."

Von der Amalia seines Freundes Weiße bemerkt er, sie habe mehr Interesse, ausgeführtere Charaktere und einen lebhaftern, gedankenreichern Dialog als dessen übrige komische Stücke, doch schreibt er einen guten Theil des Erfolges den Schauspielern zu. Bei einer Szene möchte er dem Dichter rathen, „einige allzukühn croquirte Pinselstriche zu lindern und mit den übrigen in eine sanftere Haltung zu vertreiben"; für seinen Theil hätte er nicht das Herz gehabt, eine solche Szene zu bearbeiten, wobei er sich vor der einen Klippe, zu wenig Erfahrung zu zeigen, eben so sehr gefürchtet haben würde als vor der andern, zu viel zu verrathen, und er gibt zugleich an, wie er hier zweckmäßiger hätte verfahren sollen. Seinem Richard III. gesteht er viele Schönheiten in der Weise der französischen Tragödie zu, aber er erreiche damit nicht den Zweck der Tragödie. „Ein Dichter kann viel gethan, und doch noch nichts damit verthan haben. Nicht genug, daß sein Werk Wirkungen auf uns hat, es muß auch die haben, die ihm vermöge der Gattung zukommen; es muß diese vornehm-

lich haben, und alle andere können den Mangel derselben auf keine Weise ersetzen, besonders wenn die Gattung von der Wichtigkeit, Schwierigkeit und Kostbarkeit ist, daß alle Mühe und aller Aufwand vergebens wäre, wenn sie weiter nichts als solche Wirkungen hervorbringen wollte, die durch eine leichtere und weniger Anstalten erfordernde Gattung ebensowohl zu erhalten wären." Wir müssen weiter unten auf diese mit aller dem alten Freunde schuldigen Höflichkeit abgefaßte, aber ein ganz anderes Ziel als Weißes Drama ins Auge fassende Beurtheilung zurückkommen.

Von dem Dichter Romanus in Dresden bemerkt er, die Stücke, welche sich von ihm auf der Bühne erhalten, gereichten seinem Namen auch in den Provinzen Deutschlands zur Empfehlung, wo derselbe sonst nicht genannt worden wäre. „Aber welches widrige Schicksal hat auch diesen Mann abgehalten, mit seinen Arbeiten für das Theater so lange fortzufahren, bis die Stücke aufgehört hätten, seinen Namen zu empfehlen, und sein Name dafür die Stücke empfohlen hätte?" Sehr scharf spricht er sich dann gegen das herrschende Vorurtheil aus, nur jungen Leuten komme es zu, sich auf dem dramatischen Felde zu versuchen, Männer hätten ernsthaftere und wichtigere Dinge zu treiben. Daher komme es, daß unsere schöne Litteratur gegen die der Alten und aller neuern gebildeten Völker ein so jugendliches, ja kindisches Ansehen habe und noch lange, lange haben werde; an Blut und Leben, an Farbe und Feuer fehle es ihr nicht, aber Kräfte und Nerven, Mark und Knochen mangelten ihr noch sehr. „Ein junger Mensch, der erst selbst in die Welt tritt, kann unmöglich die Welt kennen und sie schildern. Das größte komische Genie zeigt sich in seinen jugendlichen Werken hohl und leer", wofür er des Plutarch Ausspruch von Menander anführt, daß dessen erste Stücke mit den spätern gar nicht zu vergleichen gewesen,

diese aber zeigten, was er bei längerm Leben würde geleistet haben; und doch sei dieser Dichter zweiundfünfzig Jahre alt geworden und habe 105 Stücke geschrieben. Aber nicht allein die jungen Dichter wollten nichts von der Kritik hören, sondern auch ein Geschlecht von Kritikern suche alle Kritik verdächtig zu machen. Er widerlegt dann ihre Behauptungen, daß die Regeln das Genie unterdrückten und unsere Bühne noch in zu zartem Alter sei, um die Kritik zu vertragen, in schlagendster Weise. „Anstatt von einer Kritik zu beweisen, daß sie falsch ist, beweisen sie, daß sie zu strenge ist, und glauben verthan zu haben! Anstatt ein Räsonnement zu widerlegen, merken sie an, daß Erfinden schwerer ist als Räsonniren, und glauben widerlegt zu haben. Wer richtig räsonnirt, erfindet auch, und wer erfinden will, muß räsonniren können. Nur die glauben, daß sich das eine von dem andern trennen lasse, die zu keinem von beiden aufgelegt sind.“ Nachdem er so diese „am Wege schwirrenden Grillen“ abgethan, wendet er sich zu den Veränderungen, welche Romanus bei seinen Brüdern mit dem zu Grunde liegenden Stücke des Terenz vorgenommen, wobei er treffend nachweist, daß die Einheit und Angemessenheit der Dichtung dadurch wesentlich gelitten habe.

Von Lessings eigenen Stücken kamen bloß Miß Sara Sampson und der Freigeist während der in der Dramaturgie besprochenen Zeit zur Aufführung. Von den Ausstellungen, die ein französischer Kritiker an der erstern gemacht (vgl. oben S. 70), gibt er zu, daß sie zum Theil nicht ohne Grund seien, doch glaube er, der Verfasser wolle lieber seine Fehler behalten als sich der vielleicht unglücklichen Mühe einer gänzlichen Umarbeitung unterziehen. Gern gedenkt er hierbei des Versuches desselben Kunstrichters, das bürgerliche Trauerspiel zu rechtfertigen. Schon Marmontel habe mit Recht bemerkt, man verkenne die Natur

des menschlichen Herzens, wenn man glaube, daß sie Titel bedürfe, uns zu bewegen und zu rühren; die geheiligten Namen des Freundes, des Vaters, des Geliebten, des Gatten, der Mutter, des Menschen überhaupt seien pathetischer als alles, sie behaupteten immer und ewig ihre Rechte. Indessen bezweifelt Lessing doch, daß das bürgerliche Trauerspiel jemals bei den Franzosen besonders in Schwung kommen werde. „Die Nation ist zu eitel, ist in Titel und andere äußerliche Vorzüge zu verliebt; bis auf den gemeinsten Mann will alles mit Vornehmern umgehn, und Gesellschaft mit seines Gleichen ist so viel als schlechte Gesellschaft.“ Freilich ein glückliches Genie vermöge viel über sein Volk, und vielleicht erwarte die Natur auch bei den Franzosen nur den Dichter, der sie in aller Wahrheit und Stärke zu zeigen verstehe. Schon der Versuch eines Ungenannten, das Gemälde der Dürftigkeit, habe große Schönheiten, und hätte unsere Bühne es aufnehmen sollen, bis die Franzosen Geschmack daran gewinnen würden. Einer Anmahnung, daß die Deutschen sich weiter in dieser von ihm eingeführten Dichtart versuchen möchten, enthält sich Lessing. Beim Freigeist erklärt er sich nur gegen den Titel der beschämte Freigeist, unter welchem man das Stück zur Unterscheidung von dem gleichnamigen Stücke Brawes aufzuführen pflege. Zeigt er sich hier ganz frei von übermäßiger Vorliebe für seine eigenen Stücke, von denen er nur zu verstehn gibt, daß sie wohl erwogen seien, so spricht er im Schlußworte der Dramaturgie eigentliches Dichtergenie sich ganz ab. „Man erweiset mir zwar manchmal die Ehre“, äußert er, „mich für einen Dichter zu erkennen, aber nur weil man mich verkennt. Aus einigen dramatischen Versuchen, die ich gewagt habe, sollte man nicht so freigebig folgern. Nicht jeder, der den Pinsel in die Hand nimmt und Farben verquistet, ist ein Maler. Die ältesten

von jenen Versuchen sind in den Jahren hingeschrieben, in welchen man Lust und Leichtigkeit so gern für Genie hält. Was in den neuern Erträgliches ist, davon bin ich mir sehr bewußt, daß ich es einzig und allein der Kritik zu verdanken habe. Ich fühle die lebendige Quelle nicht in mir, die durch eigene Kraft sich emporarbeitet, durch eigene Kraft in so reichen, so frischen, so reinen Strahlen aufschießt: ich muß alles durch Druckwerk und Röhren aus mir heraufpressen. Ich würde so arm, so kalt, so kurzsichtig sein, wenn ich nicht einigermaßen gelernt hätte, fremde Schätze bescheiden zu borgen, an fremdem Feuer mich zu wärmen und durch die Gläser der Kunst mein Auge zu stärken. Ich bin daher immer beschämt oder verdrießlich geworden, wenn ich zum Nachtheil der Kritik etwas las oder hörte. Sie soll das Genie ersticken, und ich schmeichelte mir etwas von ihr zu erhalten, was dem Genie sehr nahe kömmt. Ich bin ein Lahmer, den eine Schmähschrift auf die Krücke unmöglich erbauen kann. Doch freilich, wie die Krücke dem Lahmen wohl hilft, sich von einem Orte zum andern zu bewegen, aber ihn nicht zum Läufer machen kann, so auch die Kritik. Wenn ich mit ihrer Hülfe etwas zu Stande bringe, welches besser ist, als es einer von meinen Talenten ohne Kritik machen würde, so kostet es mich so viel Zeit, ich muß von andern Geschäften so frei, von unwillkürlichen Zerstreuungen so ununterbrochen sein, ich muß meine ganze Belesenheit so gegenwärtig haben, ich muß bei jedem Schritte alle Bemerkungen, die ich jemals über Sitten und Leidenschaften gemacht, so ruhig durchlaufen können, daß zu einem Arbeiter, der ein Theater mit Neuigkeiten unterhalten soll, niemand in der Welt ungeschickter sein kann als ich."*) Wenn wir Lessing sich also zu einer Zeit äußern

*) Wir verweisen auf die schöne Bemerkung, welche Herder über diese Stelle in den „Briefen zur Beförderung der Humanität" Brief 111 Nro. 37 macht.

hören, wo seine Minna von Barnhelm sich glänzend Bahn gebrochen hatte (in Berlin war sie zehnmal hintereinander bei vollem Hause gegeben worden), so war dies im Grunde sein entschiedener Ernst, aber er drückte absichtlich seine dichterische Kraft über Gebühr herab, um die nach dem Preise dramatischer Dichtung strebenden Musenjünger darauf hinzuweisen, daß ein ganz gelungenes dramatisches Werk auf unserer Bühne noch nicht vorhanden sei und nur dem geweihten Genius gelingen könne. Eine ureigene, reich und rein strömende dichterische Kraft, die vollendete Dichternatur mußte Lessing sich absprechen, da er wohl fühlte, daß er nur auf dem Wege der Reflexion zu seinen dichterischen Gebilden kam, sie nicht wie frisches Frühlingsleben aus seiner Seele hervorbrachen, sondern ernst gefaßt und errungen werden mußten, wenn auch der erste Gedanke urplötzlich vor ihn hintrat. Das bezeugt uns auch sein Bruder Karl, der ihn längere Zeit zu beobachten Gelegenheit hatte und sich auf seine eigenen gelegentlichen Aeußerungen stützt. „Seine theatralischen Stücke geriethen ihm nicht mit der Leichtigkeit", berichtet er, „welche die Herren, welche es verstehn und gar aus der Erfahrung haben wollen, fast zum einzigen Kennzeichen des echten Genies machen. Der erste Einfall, den man meistens den Plan zu nennen pflegt, wurde von ihm nie befolgt, sogar in seinen allerersten Stücken nicht. Die Empfängniß desselben hatte freilich für ihn Anziehung und Reiz, geschah in seinen ruhigsten und vergnügtesten Stunden, und er theilte ihn wohl gar Freunden in einem vertrauten Gespräche mit; aber nach einer langen Zeit ging er erst an dessen Ausarbeitung, unterzog sich mittlerweile andern ganz verschiedenen Beschäftigungen und dachte nur in Erholungsstunden an denselben. Denn zu seiner Begeisterung hatte er kein so großes Zutrauen, wie unsere neuern Dichter oder gar Kunstrichter; und wenn das, was

sie hervorgebracht, nach der Zeit seine kalte Vernunft nicht wieder erwärmte oder ihm gar mißfiel, so verdammte er es ohne Barmherzigkeit zum Feuer. Fand er es aber immer noch wichtig, so brachte er einen neuen Plan darüber zu Papiere und vernichtete den ersten. Je mehr er nun wieder über diesen dachte, je mehr häuften sich die Schwierigkeiten, und manchmal so sehr, daß er sie gleich zu überwinden sich nicht getraute und es für die Zukunft bei Seite legte. Denn überzeugt von dem Wachsthume seines Geistes, schreckte ihn die Größe der Schwierigkeiten nicht ab, sondern spornte ihn an, und wenn er dann lang genug gewartet, fand sich auf einmal Lust und Begeisterung dazu." Der Verstand beherrschte bei ihm die Gestaltungskraft, an welcher es ihm freilich durchaus nicht gebrach, wie schon die köstlichen Einkleidungen in seinen prosaischen Schriften beweisen; nur den großen Meistern der Dichtung, einem Homer, Sophokles, Shakespeare, und den erfindungsreichen Geistern, wie Calderon, Lope de Vega, Goldoni, fühlte er sich nicht ebenbürtig, und erwartete den dem deutschen Drama noch kommenden Genius, wie er sich über den Schwarm der sich selbst für lautere Genies haltenden jungen Dichter erhaben fühlte. Daß eine gewisse Leichtigkeit und Lebhaftigkeit, die ihm alles dramatisch gestaltete, noch nicht das echte Dichterfeuer sei, fühlte er tief, und wie wenig er auch seine ersten Versuche schelten mochte, ja ihren Werth vor manchen andern erkannte, welche sich auf der Bühne beliebt machten (gab er sie ja mit wenigen Ausnahmen wieder heraus), so dachte er doch sehr bescheiden von ihnen. Miß Sara Sampson schien ihm nicht ohne Verdienst und in Minna von Barnhelm glaubte er ein lebhaftes Bild jener soldatischen Zeit glücklich belebt zu haben, aber daß der Verstand und sein durchgreifendes Studium des Dramas hieran einen bedeutendern Theil habe als schöpferische

Dichtungskraft, die in raschem Fluge sich aufschwingt, entging ihm nicht, und so verzichtete er auf den höchsten Preis der Dichtung, obgleich er glaubte, daß es ihm gelungen, etwas dem Höchsten Nahekommendes durch die seiner schwächern dichterischen Begabung zu Hülfe kommende Kritik, durch Verstand und mühevoll gewonnene Einsicht geschaffen zu haben. Wenn er einmal an seinen Bruder schreibt: „Studire fleißig Moral, lerne Dich gut und richtig ausdrücken und kultivire Deinen eigenen Charakter; ohne das kann ich mir keinen guten dramatischen Schriftsteller denken", so waren dies Hauptpunkte, auf die er neben dem Studium der Kunst selbst immerfort hielt. Sprach er sich selbst den Namen eines vollendeten dramatischen Dichters ab, so demüthigte er damit den Stolz so vieler, die sich für wundergroße Dichter hielten, und ließ seine strenge Beurtheilung um so gerechtfertigter erscheinen, doch behielt er für sich noch genug übrig, wenn er etwas hervorgebracht zu haben erklärte, was dem Genie sehr nahe komme.

Nahm er also als Dichter nicht den ersten Preis für sich in Anspruch, so glaubte er dagegen durch seine kritischen Studien zur Beurtheilung vollkommen berechtigt zu sein. In der Schlußerklärung der Dramaturgie bemerkt er: „Seines Fleißes darf sich jedermann rühmen: ich glaube die dramatische Dichtkunst studirt zu haben, sie mehr studirt zu haben als zwanzig, die sie ausüben. Auch habe ich sie so weit ausgeübt, als es nöthig ist, um mitsprechen zu dürfen: denn ich weiß wohl, so wie der Maler sich von niemanden gerne tadeln läßt, der den Pinsel ganz und gar nicht zu führen weiß, so auch der Dichter. Ich habe es wenigstens versucht, was er bewerkstelligen muß, und kann von dem, was ich selbst nicht zu machen vermag, doch urtheilen, ob es sich machen läßt. Ich verlange auch nur eine Stimme unter

uns, wo so mancher sich eine anmaßt, der, wenn er nicht dem oder jenem Ausländer nachplaudern gelernt hätte, stummer sein würde als ein Fisch."

Zeigte Lessing an den deutschen Versuchen in Drama, wie wenig sie den strengen Anforderungen genügten, so lag es ihm daneben besonders am Herzen, die allgemein als Vorbild geltende französische sogenannte klassische Bühne, deren Stücke in schlechten Uebersetzungen noch immer in unsern Theatern bewundert würden, in ihrer Schwäche zu zeigen, und die übermüthige Anmaßung der Franzosen zu züchtigen, die sich rühmten, die reinste und echteste Tragödie nach den von Aristoteles aufgestellten Regeln zu besitzen. Ein kritischer Schriftsteller, bemerkt er einmal, müsse sich nur erst jemanden suchen, mit dem er streiten könne; so komme er nach und nach hinein. Hierzu habe er sich nun einmal in der Dramaturgie die französischen Schriftsteller vornehmlich erwählt, und unter diesen besonders den Herrn von Voltaire. Von den Tragödien Voltaires, dessen Charakter Lessing nach eigener leidiger Erfahrung verachtete, wenn er auch seine dichterische Begabung nicht leugnete, kamen auf der hamburger Bühne Semiramis, Zaïre und Merope zur Aufführung, die alle von Lessing der schärfsten Zergliederung unterworfen wurden. Gleich bei der Semiramis tritt er in vollster Waffenrüstung dem eiteln Franzosen entgegen, der bei Gelegenheit dieses Stückes weitläufig der Vorzüge gedachte, welche die Griechen von den Franzosen hätten lernen können, und die Meinung äußerte, die Franzosen würden es noch weiter gebracht und mehr gewagt haben, wenn sie ein freieres, zu Handlungen bequemeres und prächtigeres Theater besessen, wovon seine Semiramis eine Probe geben soll. Jene Vorzüge der französischen Bühne haben nach Lessing keinen großen Einfluß auf das Wesen des Trauerspiels, und sie könnten etwa

von der einfältigen Größe der Alten verachtet worden sein; auch möchte ein Leser der Alten, der kein Franzose sei, wohl anderer Meinung sein. Die auf Lärm, Pomp und Verwandlung gestellte Neuerung Voltaires in seiner wunderlichen Semiramis trifft sein herber Spott. Die Gründe, womit dieser die Erscheinung eines Gespenstes auf der Bühne rechtfertigt, weist Lessing als haltlos zurück, und zeigt in ganz anderer Weise die Berechtigung derselben in der Tragödie. „Der Same, Gespenster zu glauben, liegt in uns allen, und in denen am häufigsten, für die der dramatische Dichter vornehmlich dichtet. Es kömmt nur auf seine Kunst an, diesen Samen zum Keimen zu bringen; nur auf gewisse Handgriffe, den Gründen für ihre Wirklichkeit in der Geschwindigkeit den Schwung zu geben. Hat er diese in seiner Gewalt, so mögen wir im gemeinen Leben glauben, was wir wollen, im Theater müssen wir glauben, was er will.“ Er führt sodann aus, welch ein jämmerliches Ding Voltaires Gespenst gegen das wirklich aus jener Welt kommende Shakespeares sei, auf welches dieser sich sehr unglücklich berufe. „Voltaires Geist ist auch nicht einmal zum Popanze gut, Kinder damit zu schrecken; es ist der bloße verkleidete Komödiant, der nichts hat, nichts sagt, nichts thut, was es wahrscheinlich machen könnte, er wäre das, wofür er sich ausgibt. Alle Umstände vielmehr, unter welchen er erscheint, stören den Betrug und verrathen das Geschöpf eines kalten Dichters, der uns gern täuschen und schrecken möchte, ohne daß er weiß, wie er es anfangen soll.“ Nachdem er dies im einzelnen im Gegensatz zu Shakespeare einsichtig nachgewiesen, hebt er hervor, daß Voltaires Gespenst auch nichts als eine poetische Maschine sei, die nur des Knotens wegen vorhanden, für sich selbst uns nicht im geringsten interessire, wogegen Shakespeares Geist als eine handelnde Person erscheine, an deren

Schicksal wir Antheil nähmen, die Schauder, aber auch Mitleid erwecke. Dieser betrachte es als eine ganz natürliche Begebenheit, jener als ein Wunder, womit er zeigen wolle, daß die höchste Macht, um Verbrechen ans Licht zu ziehen, auch wohl eine Ausnahme von ihren ewigen Gesetzen mache. „Ich will nicht sagen", bemerkt er hierbei, „daß es ein Fehler ist, wenn der dramatische Dichter seine Fabel so einrichtet, daß sie zur Erläuterung oder Bestätigung irgend einer großen moralischen Wahrheit dienen kann. Aber ich darf sagen, daß diese Einrichtung der Fabel nichts weniger als nothwendig ist; daß es sehr lehrreiche vollkommene Stücke geben kann, die auf keine solche einzelne Maximen abzwecken; daß man Unrecht thut, den letzten Sittenspruch, den man zum Schlusse verschiedener Trauerspiele der Alten findet, so anzusehn, als ob das Ganze bloß um seinetwillen da wäre." Die sittliche Wirkung der Tragödie besteht nach Lessing, wie wir früher sahen, darin, daß sie die Seele empfindlicher für das Mitleid mache. Endlich kann er Voltaire die Bemerkung nicht erlassen, jene Moral sei selbst nicht die erbaulichste, und hätte seine Semiramis kein anderes Verdienst als dieses, worauf er sich viel zu Gute thue, daß man daraus die höchste Gerechtigkeit verehren lerne, die, außerordentliche Lasterthaten zu strafen, außerordentliche Wege wähle, so müße er sie für ein sehr mittelmäßiges Stück halten.

Die viel bewunderte Zaïre, die Voltaire seinem eigenen Bericht zufolge den Damen zu Liebe geschrieben, gibt Lessing zunächst Gelegenheit, Shakespeare im Gegensatz zu dem französischen Dramatiker hervorzuheben. Ein Kunstrichter hatte gesagt, die Liebe selbst habe dem Dichter das Stück diktirt. „Richtiger hätte er gesagt die Galantrie", bemerkt Lessing dagegen. „Ich kenne nur eine Tragödie, an der die Liebe selbst hat arbeiten helfen; und das

ist Romeo und Julia von Shakespeare. Es ist wahr, Voltaire läßt seine verliebte Zaïre ihre Empfindungen sehr fein, sehr anständig ausdrücken; aber was ist dieser Ausdruck gegen jenes lebendige Gemälde aller der kleinsten, geheimen Ränke, durch die sich die Liebe in unsere Seele einschleicht, aller der unmerklichen Vortheile, die sie darin gewinnet, aller der Kunstgriffe, mit der sie jede andere Leidenschaft unter sich bringt, bis sie der einzige Tyrann aller unserer Begierden und Verabscheuungen wird? Voltaire versteht, wenn ich so sagen darf, den Kanzleistil der Liebe vortrefflich, das ist diejenige Sprache, denjenigen Ton der Sprache, den die Liebe braucht, wenn sie sich auf das behutsamste und gemessenste ausdrücken will, wenn sie nichts sagen will, als was sie bei der spröden Sophistin und bei dem kalten Kunstrichter verantworten kann. Aber der beste Kanzelist weiß von den Geheimnissen der Regierung nicht immer das meiste." Spottend schließt er: „Oder hat gleichwohl Voltaire in das Wesen der Liebe eben die tiefe Einsicht, die Shakespeare gehabt, so hat er sie wenigstens nicht zeigen wollen, und das Gedicht ist weit unter dem Dichter geblieben." Voltaires eifersüchtiger Orosman spiele gegen sein Vorbild, Shakespeares Othello, eine sehr kahle Figur, die uns das Wesen der Eifersucht nichts weniger als kennen lerne. Bei dieser Gelegenheit empfiehlt Lessing trotz aller Flecken auf das wärmste Wielands Uebersetzung des Shakespeare. Zum Schlusse gedenkt er der scharfen Kritik der Zaïre von dem Holländer Duim, dessen Tadel er in vielen Dingen gegründet findet; besonders habe er die Unschicklichkeiten in Bezug auf den Ort und das Fehlerhafte in dem nicht genugsam motivirten Auftreten der Personen sehr wohl angemerkt, sowie die Ungereimtheit in der sechsten Szene des dritten Aktes ihm nicht entgangen sei, der sich der Dichter eben sowohl wie der Ungereimtheit III, 2

schuldig gemacht, weil ohne dieselben „die ganze Tragödie in die Pilze gegangen wäre". Jener holländische Kritiker hatte nach Voltaire eine Zaïre geschrieben, die Lessing aber für ganz mißlungen erklärt. „Der einzige unverzeihliche Fehler eines tragischen Dichters ist dieser, daß er uns kalt läßt; er interessire uns, und mache mit den kleinern mechanischen Regeln, was er will."

Graf Essex von Thomas Corneile wird von Lessing gegen die Kritik von Voltaire in Schutz genommen, dessen Ausstellungen ungegründet seien oder Kleinigkeiten beträfen, welche von seiner Seite eben nicht den richtigsten und würdigsten Begriff von der Tragödie voraussetzten. Zunächst zeigt er, daß Voltaire in seiner Darlegung der historischen Unwissenheit des Corneille selbst eine sehr große Unkenntniß verrathen habe, doch auf die geschichtliche Wahrheit komme es gar nicht an. Der Dichter wähle geschichtliche Charaktere nur deswegen, weil dieselben mit den Charakteren, die er in Handlung zu zeigen sich vorgenommen, übereinstimmten; nicht die bloßen Fakta, die Umstände der Zeit und des Orts, bestimmten seine Wahl, sondern die Charaktere der Personen, durch welche diese Fakta wirklich geworden. „In allem was die Charaktere nicht betrifft, kann der Dichter von der historischen Wahrheit so weit abgehn, als er will. Nur die Charaktere sind ihm heilig *); diese zu verstärken, diese in ihrem besten Lichte zu zeigen ist alles, was er von dem Seinigen dabei hinzuthun darf; die geringste wesentliche Veränderung würde die

*) Hierauf kommt Lessing bei der Besprechung von Favarts Soliman II. zurück, wo er zwei Gründe anführt, weshalb dem Dichter die Charaktere weit heiliger sein müssen als die Fakta. „Einmal, weil, wenn jene genau beobachtet werden, diese, insofern sie eine Folge von jenen sind, von selbst nicht viel anders ausfallen können, da hingegen einerlei Faktum sich aus ganz verschiedenen Charakteren herleiten läßt. Zweitens, weil das Lehrreiche nicht in

Ursache aufheben, warum sie diese und nicht andere Namen führen; und nichts ist anstößiger, als wovon wir uns keine Ursache angeben können. — Die Geschichte ist für die Tragödie nichts als ein Repertorium von Namen, mit denen wir gewisse Charaktere zu verbinden gewohnt sind. Findet der Dichter in der Geschichte mehrere Umstände zur Ausschmückung und Individualisirung seines Stoffes bequem, wohl, so brauche er sie! Nur daß man ihm hieraus eben so wenig ein Verdienst als aus dem Gegentheil ein Verbrechen mache!" Lessing hat hier seinen Satz auf die Spitze getrieben, da es ihm galt, die grundverkehrte Forderung strengster, bis ins einzelnste gehender geschichtlicher Richtigkeit zu vernichten. Sein Grund, daß man sonst nicht wisse, weshalb die Namen gewählt seien*), schlägt nicht durch, da ja die Charaktere in allen einzelnen Punkten dem Zuhörer nicht bekannt sind und der Dichter durch die hinreißende Kraft der Darstellung selbst größere Abweichungen vergessen macht. Und sollte nicht die Abweichung von allgemein bekannten geschichtlichen Thatsachen auf der Bühne noch stärker auffallen? Daß dieses aber nicht der Fall sein dürfe, daß der Dichter allgemein bekannte Dinge lindern, aber nicht ändern dürfe, bemerkt Lessing selbst bei Gelegenheit von Voltaires M e r o p e. Bei seiner hier einseitig scharf ausgesprochenen Ansicht lag die durchaus richtige, neuer-

---

den bloßen Faktis, sondern in der Erkenntniß besteht, daß dieselben Charaktere unter diesen Umständen solche Fakta hervorzubringen pflegen und hervorbringen müssen." Wenn der Dichter die Charaktere ändere, so solle er sich auch der historischen Namen enthalten, und lieber ganz unbekannten Personen das bekannte Faktum beilegen als bekannten Personen nicht zukommende Charaktere andichten.

*) Aristoteles sagt, in der Tragödie halte man auf geschichtliche Namen, weil das, womit man Glauben finden wolle, möglich sein müsse, das wirklich Geschehene aber gerade dadurch sich als möglich erweise, daß es geschehen sei — eine Erklärung, zu der Lessing sich nicht verstehn konnte.

dings so viel verkannte Anschauung zu Grunde, daß nicht die Handlung, sondern der sein eigenstes Wesen darstellende Mensch, der entschieden in der Handlung sich ausprägende Charakter der eigentliche Gegenstand des Dramas sei.*) Den geschichtlichen Verlauf aber darf der Dichter nur insofern verändern, als die Darstellung des vorschwebenden Charakters es erfordert, und er muß deshalb einen solchen wählen, wo dieses wenigstens in den Hauptpunkten nicht nöthig ist, sondern der Charakter gerade in den Grundzügen des wirklichen Verlaufes sich entschieden ausprägt, wie es z. B. in Goethes Götz und Egmont, trotz der gegentheiligen Behauptungen mancher Kritiker, wirklich der Fall ist. Schon bei einer frühern Gelegenheit, bei der Anzeige der Zelmire des Dichters Du Belloy, hatte sich Lessing über die geschichtliche Wahrheit des Dramas ausgesprochen, im Gegensatz zu denjenigen, welche keine erdichteten Stoffe billigen wollten.**) „Der wahre Kunstrichter", sagt er dort, „folgert keine Regeln aus seinem Geschmacke, sondern hat seinen Geschmack nach den Regeln gebildet, welche die Natur der Sache erfordert. Nun hat es Aristoteles (den er hier ohne weiteres als einen solchen Kunstrichter einführt) längst entschieden, wie weit sich der tragische Dichter um die historische Wahrheit zu bekümmern habe; nicht weiter als sie einer wohleingerichteten Fabel ähnlich ist, mit der er seine Absichten verbinden kann. Er braucht eine Geschichte nicht darum, weil sie geschehen ist, sondern darum, weil sie so geschehen ist, daß er sie schwerlich zu seinem gegenwärtigen Zwecke

*) Vgl. meine Erläuterungen zu Goethes Götz S. 1 f.

**) Schon Aristoteles hatte die Forderung, daß man sich an die überlieferten Stoffe halte, als lächerlich bezeichnet, da ja die bekannten Begebenheiten nur wenigen bekannt seien und auch diejenigen erfreuten, die sie nicht kennten. Vgl. meine „Rettung der aristotelischen Poetik" S. 146.

besser erdichten könnte. Findet er diese Schicklichkeit von ungefähr an einem wahren Falle, so ist ihm der wahre Fall willkommen; aber die Geschichtbücher erst lange darum nachzuschlagen, lohnt der Mühe nicht.*) Und wie viele wissen denn, was geschehen ist? Wenn wir die Möglichkeit, daß etwas geschehn kann, nur daher abnehmen wollen, weil es geschehen ist: was hindert uns, eine gänzlich erdichtete Fabel für eine wirklich geschehene Historie zu halten, von der wir nie etwas gehört haben?**) Was ist das erste, was uns eine Historie glaubwürdig macht? Ist es nicht ihre innere Wahrscheinlichkeit? Und ist es nicht einerlei, ob diese Wahrscheinlichkeit von gar keinen Zeugnissen und Ueberlieferungen bestätigt wird oder von solchen, die zu unserer Wissenschaft noch nie gelangt sind? Es wird ohne Grund angenommen, daß es eine Bestimmung des Theaters mit sei, das Andenken großer Männer zu erhalten; dafür ist die Geschichte, aber nicht das Theater. Auf dem Theater sollen wir nicht lernen, was dieser oder jener einzelne Mensch gethan hat, sondern was ein jeder Mensch von einem gewissen Charakter unter gewissen Umständen thun werde. Die Absicht der Tragödie ist weit philosophischer als die Absicht der Geschichte, und es heißt sie von ihrer wahren Würde herabsetzen, wenn man sie zu einem bloßen Panegyrikus berühmter Männer macht oder sie gar den Nationalstolz zu nähren mißbraucht."***) Die bei Gelegenheit der Zel-

*) Auch hier treibt Lessing seine Behauptung auf die Spitze. Die besondern Schwierigkeiten rein erfundener tragischer Stoffe haben alle Dichter, welche es versucht, empfunden und sind häufig genug an dieser Klippe gescheitert. Vgl. Schillers Brief an Goethe vom 5. Januar 1798.

**) Dies ist gegen die S. 98 angeführte Aeußerung des Aristoteles gerichtet, der die bekannten Namen als Gewähr einer wirklichen Geschichte oder Sage betrachtet.

***) Aristoteles setzt den Unterschied des Geschichtschreibers und des Dichters darein, daß der eine wirklich Geschehenes darstelle, der andere das, was geschehn

mire und des Essex gemachten Aeußerungen Lessings muß man zusammennehmen, um seine eigentliche Ansicht von der historischen Wahrheit des Dramas zu gewinnen, wobei es ihm zunächst darum zu thun war, die gangbaren Forderungen zu bekämpfen. Hierbei ging er freilich im Eifer des Widerspruchs zu weit; denn der Dichter ist so wenig vom genauesten Studium der Geschichte als einer ganz unnöthigen Sorge zu entbinden, daß gerade die genaueste Bekanntschaft mit dem geschichtlichen Stoffe ihn dichterisch befruchten und ihm eine Masse Züge an die Hand geben wird, die er glücklicher nicht zu erfinden vermöchte, wenn ihm auch die Freiheit eingeräumt werden muß, alles auszuscheiden, was seiner Auffassung nicht gemäß ist, auch mancherlei dieser zu Liebe zu ersinnen, wie es z. B. dem Charakter Egmonts viel besser entspricht, daß er ohne Frau und Kinder ist und im innigsten Liebesverständniß mit einem einfachen, durch seine Liebe über sich selbst hinausgehobenen Bürgermädchen. Mit welchem Eifer haben Schiller und Goethe sich des geschichtlichen Stoffes zu bemächtigen gesucht, und welch einen unendlichen Vortheil haben sie aus demselben im einzelnen zu ziehen gewußt wenn sie auch ihre dichterische Freiheit diesem gegenüber sich erhielten. Abgesehen von der historischen Wahrheit stimmt Lessing fast allen übrigen Ausstellungen Voltaires an Corneilles Essex vollkommen bei, wie er auch mit einem französischen Kunstrichter die Zelmire verwirft, welche er für ein Gewebe wunderbarer Zufälle hält, die, in den

---

kann. „Deshalb ist auch die Dichtkunst philosophischer und würdiger als die Geschichte; denn die erstere stellt mehr das Allgemeine, die andere das Einzelne dar; das Allgemeine ist aber, was bestimmte Charaktere nach der Wahrscheinlichkeit oder Nothwendigkeit sagen oder thun, worauf die Dichtkunst besonders bei der Wahl der Namen achtet; das Einzelne, was Alcibiades gethan oder erlitten."

engen Raum von vierundzwanzig Stunden zusammengedrängt, aller Illusion unfähig seien.

Bald nach dem Essex des jüngern kam die Rodogune des ältern Corneille zur Aufführung, welche vom Dichter selbst, in welchem Frankreich den Schöpfer seiner Tragödie verehrte, wie von der allgemeinen Stimme für sein Meisterstück gehalten wurde. Lessing zeigt, daß Corneille nur nach falscher Wirkung gehascht und die im Stoffe liegende tragische Handlung verschmäht habe, um durch ein buntes Spiel sich durchkreuzender Begebenheiten und ein gewaltsames Herausschrauben die Zuhörer außer sich zu setzen. Der geschichtliche Stoff biete einen dreifachen Mord dar, der aber nur eine Handlung ausmache, insofern diese Anfang, Mitte und Ende in der nämlichen Leidenschaft der nämlichen Person habe. „Was fehlt ihr noch zum Stoffe einer Tragödie? Für das Genie fehlt ihr nichts, für den Stümper alles. Da ist keine Liebe, da ist keine Verwicklung, keine Erkennung, kein unerwarteter, wunderbarer Zwischenfall; alles geht seinen natürlichen Gang. Dieser natürliche Gang reizt das Genie, und den Stümper schrecket er ab. Das Genie können nur Begebenheiten beschäftigen, die ineinander gegründet sind, nur Ketten von Ursachen und Wirkungen. Diese auf jene zurückzuführen, jene gegen diese abzuwägen, überall das Ungefähr auszuschließen, alles, was geschieht, so geschehn zu lassen, daß es nicht anders geschehn können: das, das ist seine Sache, wenn es in dem Felde der Geschichte arbeitet, um die unnützen Schätze des Gedächtnisses in Nahrungen des Geistes zu verwandeln. Der Witz hingegen, als der nicht auf das ineinander Gegründete, sondern nur auf das Aehnliche oder Unähnliche geht, wenn er sich an Werke wagt, die dem Genie allein vorgespart bleiben sollten, hält sich bei Begebenheiten auf, die weiter nichts miteinander gemein haben, als daß sie zugleich ge-

schehen. Diese miteinander zu verbinden, ihre Fäden so durcheinander zu flechten und zu verwirren, daß wir jeden Augenblick den einen unter dem andern verlieren, aus einer Befremdung in die andere gestürzt werden: das kann er, der Witz, und nur das. Aus der beständigen Durchkreuzung solcher Fäden von ganz verschiedenen Farben entstehet denn eine Kontextur, die in der Kunst eben das ist, was die Weberei Changeant nennet: ein Stoff, von dem man nicht sagen kann, ob er blau oder roth, grün oder gelb ist, der beides ist, der von einer Seite so, von der andern anders erscheint, ein Spielwerk der Mode, ein Gaukelputz für Kinder." Wie unnatürlich es sei, wenn Corneille nicht aus Eifersucht, sondern aus Ehrgeiz die Kleopatra alle Verbrechen begehn lasse, wie er hierdurch unsere Seele empöre, wie die ganze Schilderung der Kleopatra auf Verkennung des menschlichen Herzens beruhe, führt Lessing treffend aus. „Dergleichen mißgeschilderte Charaktere, dergleichen schaudernde Tiraden sind indeß bei keinem Dichter häufiger als bei Corneillen, und es könnte leicht sein, daß sich zum Theil sein Beiname des Großen mit darauf gründete. Es ist wahr, alles athmet bei ihm Heroismus; aber auch das, was keines fähig sein sollte und wirklich auch keines fähig ist, das Laster. Den Ungeheuern, den Gigantischen hätte man ihn nennen sollen, aber nicht den Großen; denn nichts ist groß, was nicht wahr ist." So trifft er nicht allein die Rodogune, sondern den ganzen, vielbewunderten Schöpfer der sogenannten klassischen französischen Tragödie. Daß schon Voltaire mit der „länger als hundert Jahre als das größte Meisterstück des größten tragischen Dichters von ganz Frankreich und gelegentlich von ganz Europa bewunderten" Rodogune nicht zufrieden gewesen, deutet Lessing in schalkhafter Weise an. Corneille hatte sich in Bezug auf die Freiheit, welche er sich mit seinem

Stoffe genommen, auf das Beispiel der Alten berufen. Lessing gibt ihm hierin vollkommen Recht, ja er weist darauf hin, daß die griechische Tragödie schon in ihrer Kindheit unter Thespis um die geschichtliche Richtigkeit sich nicht gekümmert; aber, meint er, die Abweichungen müssen doch die dargestellte Geschichte wahrscheinlicher machen, was so wenig bei Corneille der Fall sei, daß sie für sich selbst unwahrscheinlich seien. „Corneille prahlte damit als mit sehr wunderbaren Anstrengungen der Erdichtungskraft; und er hätte doch wohl wissen sollen, daß nicht das bloße Erdichten, sondern das zweckmäßige Erdichten einen schöpferischen Geist beweise." Der wahre Dichter werde eine an sich unwahrscheinliche Geschichte durch Erfindung einer Reihe von Ursachen und Wirkungen und durch geschickte Anlage der Charaktere so zu bearbeiten wissen, daß man zugeben werde, sie habe geschehn müssen. „Hingegen dem Dichter, der diesen Namen weniger verdient der weiter nichts als ein witziger Kopf, als ein guter Versificateur ist, dem, sage ich, wird die Unwahrscheinlichkeit seines Vorwurfs so wenig anstößig sein, daß er eben hierin das Wunderbare desselben zu finden vermeint, welches er auf keine Weise vermindern dürfe, wenn er sich nicht selbst des sichersten Mittels berauben wolle, Schrecken und Mitleid zu erregen; denn er weiß so wenig, worin eigentlich dieses Schrecken und dieses Mitleid bestehet, daß er, um jenes hervorzubringen, nicht sonderbare, unerwartete, unglaubliche, ungeheure Dinge genug häufen zu können glaubt, und um dieses zu erwecken, nur immer seine Zuflucht zu den außerordentlichsten, gräßlichsten Unglücksfällen und Frevelthaten nehmen zu müssen vermeint. Kaum hat er also in der Geschichte eine Kleopatra, eine Mörderin ihres Gemahls und ihrer Söhne, aufgejagt, so sieht er, um eine Tragödie daraus zu machen, weiter nichts dabei zu thun, als die Lücken

zwischen beiden Verbrechen auszufüllen und sie mit Dingen auszufüllen, die wenigstens eben so befremdend sind als diese Verbrechen selbst. Alles dieses, seine Erfindungen und die historischen Materialien, knetet er dann in einen fein langen, fein schwer zu fassenden Roman zusammen; und wenn er es so gut zusammengeknetet hat, als sich nur immer Häcksel und Mehl zusammenkneten lassen, so bringt er seinen Teig auf das Drahtgerippe von Akten und Szenen, läßt erzählen und erzählen, läßt rasen und reimen — und in vier, sechs Wochen, nachdem ihm das Reimen leichter oder saurer ankommt, ist das Wunder fertig; es heißt ein Trauerspiel." Kann man das schlechte Treiben jener Trauerspielfabrikanten, die, unbekümmert um Natur und Wahrheit, um innerliche Entwicklung, nur durch die Masse und Schwere des Schrecklichen zu betäuben suchen, treffender in seiner Nichtigkeit darstellen! Und als einen solchen bezeichnet er den großen Corneille, dessen Uebersetzung er für eine undankbare Arbeit hält; denn ihn gut zu übersetzen, müsse man bessere Verse als er selbst machen.*)

Die allerausführlichste Besprechung erfährt gleich darauf Voltaires Merope, die so bewundert wurde, daß dem Dichter die bis dahin unerhörte, von Lessing als eine „zweideutige Caresse" bitter verspottete Ehre des Hervorrufens bei der ersten Vorstellung zu Theil ward. Nach scharfsinnigen, aber freilich die Sache nicht erschöpfenden Erörterungen über die Behandlung des Stoffes in dem Kresphontes des Euripides **), worin er Aristoteles

*) Man vergleiche hiermit Schillers scharfes Urtheil in dem Briefe an Goethe vom 31 Mai 1799.

**) Der Geist des Kresphontes erschien am Anfange des Stückes, das dessen Rache enthielt. Lessing, der dies nicht ahnte, nahm am Titel Anstoß. Eigenthümlich bleibt es freilich immer, daß das Stück nicht von der Hauptrolle, sondern von der des dritten Schauspielers den Namen hat.

gegen einen vermeinten Widerspruch in Schutz nimmt, wendet er sich zur Merope des Maffei, aus welcher Voltaire Fabel, Plan und Sitten genommen habe, und verfolgt die Kritik, welche Voltaire an diesem seinem Vorgänger geübt, mit scharfem Spotte; besonders straft er die Eitelkeit, womit dieser manches Tadelhafte als im Geschmack der italienischen Zuhörer gegründet darstellt, was auf der viel feinern und gebildetern französischen Bühne nicht gelitten werde. Unter andern hatte er Maffei vorgeworfen, daß er seine Szenen oft nicht verbinde, das Theater oft leer lasse, daß seine Personen oft ohne Ursache aufträten und abgingen, alles wesentliche Fehler, die man in Frankreich auch dem armseligsten Dichter nicht mehr verzeihe. Im Gegensatze hierzu rügt Lessing auf das schärfste, wie die Franzosen, welche sich der größten Regelmäßigkeit rühmten, diesen Regeln eine solche Ausdehnung gegeben, daß es sich kaum der Mühe verlohne, sie als Regeln vorzutragen, oder sie beobachteten sie auf eine so linke und gezwungene Art, daß es vielmehr beleidige, sie so beobachtet zu sehn als gar nicht. Bereits Johann Elias Schlegel habe darauf hingewiesen, daß die Engländer, die sich keiner Einheit des Orts rühmten, diese größtentheils viel besser beobachteten als die Franzosen, die sich mit der genauen Beobachtung der Regeln des Aristoteles so viel wüßten. „Besonders ist Voltaire ein Meister, sich die Fesseln der Kunst so leicht, so weit zu machen, daß er alle Freiheit behält, sich zu bewegen, wie er will; und doch bewegt er sich oft so plump und schwer und macht so ängstliche Verdrehungen, daß man meinen sollte, jedes Glied von ihm sei an einen besondern Klotz geschmiedet." So sehr es auch seinem Sinne widerstrebt, ein Drama nach diesen Regeln zu betrachten, wie es die gemeinen Kunstrichter thun, will er doch, da die Bewunderer der französischen Bühne gerade hiervon nicht

genug Rühmens machen können, an dieser Merope zeigen, wie es sich eigentlich damit verhalte. Die Einheit des Ortes hatte Corneille dahin beschränkt, daß die Handlung in einer Stadt geschehn' müsse, wobei er ausdrücklich bestimmte, die Szene dürfe in demselben Akte nicht wechseln; Voltaire hat die letztere Regel nicht befolgt. Sonst hat er die physische Einheit der Zeit beachtet, aber die moralische verletzt, daß der Handelnde nicht mit einer aller Wahrscheinlichkeit Hohn sprechenden Raschheit von einer Handlung zu einer andern überspringe, und so hat er das Wesentliche dem Zufälligen geopfert. „Die Verletzung der moralischen Einheit ist allen und jeden empfindlich, anstatt daß die Verletzung der physischen, ob sie gleich meist eine Unmöglichkeit involvirt, dennoch nicht immer so allgemein anstößig ist, weil diese Unmöglichkeit vielen unbekannt bleiben kann." Wenn die Bühne nie leer bleiben darf, was Corneille nur als eine Zierde, nicht als eine Regel betrachtet, so hat freilich Voltaire dieses Gesetz erfüllt, aber er läßt sie dafür oft länger voll, als sie bleiben soll, und es kümmert ihn nicht, daß er seine Personen Dinge, die er sie sagen lassen muß, an einem Orte sagen läßt, wo sie diese unmöglich sagen können. Endlich motivirt zwar Voltaire das Abgehen und Auftreten der Personen, aber er motivirt es oft falsch; das Motiv ergibt sich oft als bloßer Vorwand des Dichters, nicht als wirkliche Ursache. „Ein anderes ist sich mit den Regeln abfinden, ein anderes sie wirklich beobachten. Jenes thun die Franzosen, dieses scheinen nur die Alten verstanden zu haben." Die Einheit der Handlung sei das erste dramatische Gesetz der Alten gewesen, bemerkt er, die Einheit der Zeit und die des Ortes seien gleichsam nur Folgen aus jener gewesen, die sie schwerlich strenger, als jene es nothwendig gemacht, beobachtet haben würden*), hätte

*) Der Ausnahmen von dieser Regel bei den Alten gedenkt er nicht.

nicht die Verbindung mit dem Chor sie genöthigt, den Ort auf einen und ebendenselben individuellen Platz und die Zeit auf einen und ebendenselben Tag einzuschränken. Diese Herleitung ist freilich etwas wunderlich, nicht weniger die ganze Auffassung des Chores, um so glücklicher aber der Gebrauch, den Lessing davon macht. „Dieser Einschränkung", fährt er fort, „unterwarfen sie sich denn auch bona fide; aber mit einer Biegsamkeit, mit einem Verstande, daß sie unter neunmalen siebenmal weit mehr dabei gewannen als verloren. Denn sie ließen sich diesen Zwang einen Anlaß sein, die Handlung selbst so zu simplifiziren, alles Ueberflüssige so sorgfältig von ihr abzusondern, daß sie, auf ihre wesentlichsten Bestandtheile gebracht, nichts als ein Ideal von dieser Handlung ward, welches sich gerade in derjenigen Form am glücklichsten ausbildete, die den geringsten Zusatz von Umständen der Zeit und des Orts verlangte." Wie wenig haltbar auch diese Erklärung der Einfachheit des alten Dramas sein mag, welche vielmehr aus der ganzen Entstehung desselben und aus der äußern Darstellung auf der Bühne folgte, die von einem Schauspieler ausging und sich in der höchsten Ausbildung auf drei beschränkt blieb, von denen freilich einer mehrere Rollen geben konnte, so trefflich dient sie hier als Gegensatz zu der französischen Bühne. „Die Franzosen hingegen, die an der wahren Einheit der Handlung keinen Geschmack fanden, die durch die wilden Intriguen der spanischen Stücke schon verwöhnt waren, ehe sie die griechische Simplizität kennen lernten, betrachten die Einheiten der Zeit und des Orts nicht als Folgen jener Einheit, sondern als für sich zur Vorstellung einer Handlung unumgängliche Erfordernisse, welche sie auch ihren reichern und verwickeltern Handlungen in eben der Strenge anpassen mußten, als es nur immer der Gebrauch des Chors erfordern konnte, dem sie doch

gänzlich entsagt hatten. Da sie aber fanden, wie schwer, ja wie unmöglich öfters dieses sei, so trafen sie mit den tyrannischen Regeln, welchen sie ihren völligen Gehorsam aufzukündigen nicht Muth genug hatten, ein Abkommen. Anstatt eines einzigen Orts führten sie einen unbestimmten Ort ein, unter dem man sich bald den bald jenen einbilden könne; genug, wenn diese Orte zusammen nur nicht gar zu weit auseinander lägen und keiner eine besondere Verzierung bedürfe, sondern die nämliche Verzierung ungefähr dem einen so gut als dem andern zukommen könne. Anstatt der Einheit des Tages schoben sie die Einheit der Dauer unter, und eine gewisse Zeit, in der man von keinem Aufgehen und Untergehen der Sonne hörte, in der niemand zu Bette ging, wenigstens nicht öfter als einmal zu Bette ging, mochte sich doch sonst noch so viel und mancherlei darin ereignen, ließen sie für einen Tag gelten." Die Eitelkeit der Franzosen, die mit dieser so willkürlich erleichterten Regelmäßigkeit sich besonders den Engländern gegenüber so viel wissen, erregt seinen Unwillen, dem er scharfen Ausdruck gibt, worauf er mit einer so glücklichen als scharfen Wendung zur Darstellung der Fehler übergeht in den Charakteren Maffeis und Voltaires, wo er besonders an der Merope selbst Anstoß nimmt, welche beide zu einer Kannibalin gemacht, die man zu Athen ausgepfiffen haben würde. Eine von Voltaire aus Maffei zum Zweck größerer Ueberraschung herübergenommene Aenderung des Stoffes veranlaßt ihn zu dem den Mittelpunkt der Sache treffenden Ausruf: „Aber das armselige Vergnügen einer Ueberraschung! Und was braucht der Dichter uns zu überraschen? Er überrasche seine Personen, so viel er will; wir werden unser Theil schon davon zu nehmen wissen, wenn wir, was sie ganz unvermuthet treffen muß, auch noch so lange vorausgesehen haben. Ja, unser Antheil wird um so lebhafter und stärker sein,

je länger und zuverlässiger wir es vorausgesehen haben.“ Er beruft sich hier auf eine Aeußerung Diderots, „des besten französischen Kunstrichters“, wie auf Aristoteles und Horaz, in denen sich keine Spur finde, daß sie eine solche Ueberraschung des Zuschauers verlangt, die sich auch weder in den meisten noch in den besten Stücken der Alten zeige. „Unter diesen war besonders Euripides seiner Sache so gewiß, daß er fast immer den Zuschauern das Ziel voraus zeigte, zu welchem er sie führen wollte. Ja, ich wäre sehr geneigt, aus diesem Gesichtspunkte die Vertheidigung seiner Prologen zu übernehmen, die den neuern Kritikern so sehr mißfallen.“ Wenn die französischen Kritiker meinten, Euripides vernichte durch seine Prologe die Annehmlichkeit seiner Stücke, die fast einzig und allein auf der Neuheit und Ueberraschung beruhe, so bemerkt Lessing dagegen, der tragischste von allen tragischen Dichtern, wie Aristoteles den Euripides nennt, habe nicht so geringschätzig von seiner Kunst gedacht, er habe gewußt, daß sie einer weit höhern Vollkommenheit fähig wäre, und die Ergetzung einer kindischen Neugierde das Geringste sei, worauf sie Anspruch mache; die Rührung, die er hervorbringen wollte, habe er sich nicht sowohl von dem, was geschehn sollte, als von der Art versprochen, wie es geschehn sollte. Anstoß könne man freilich daran nehmen, daß der Dichter keinen feinern Kunstgriff gekannt, die Kenntniß des Vergangenen und der Zukunft dem Zuhörer beizubringen als die Benutzung eines höhern Wesens, das wohl noch dazu an der Handlung keinen Antheil nehme, und daß dies höhere Wesen sich geradezu an die Zuschauer wende, wodurch die dramatische Gattung mit der erzählenden vermischt werde. Aber die Erreichung des Zweckes der Tragödie, der möglichsten Rührung, gehe über alles, und wenn es dem Zuhörer wichtige Dinge gebe, die nur ein Gott wissen könne, so sei es besser, daß er durch diesen sie

erfahre als gar nicht, und was die undramatische Form betreffe, so werde diese durch die höhern Absichten entschuldigt. „Was geht es mich an, ob so ein Stück des Euripides weder ganz Erzählung noch ganz Drama ist? Nennt es einen Zwitter; genug, daß mich dieser Zwitter mehr vergnügt, mehr erbauet als die gesetzmäßigsten Geburten eurer korrekten Racinen, oder wie sie sonst heißen. Weil der Maulesel weder Pferd noch Esel ist, ist er darum weniger eines von den nutzbarsten lasttragenden Thieren?" Hier, wie so häufig, treibt Lessing im Gegensatz zu der falschen Richtung seinen Satz absichtlich auf die Spitze. Scheinen die französischen Dramatiker das Hauptgewicht auf die Regelmäßigkeit zu legen, so will er lieber diese ganz über Bord geworfen wissen, wenn nur, worauf alles ankomme, die höchste tragische Rührung erzielt werde. Unmöglich konnte es Lessing, der so scharf auf die Grenzen der verschiedenen Künste achtete, der die Fabel von der Epopöe und dem Drama so genau schied, ganz einerlei sein, ob die Formen der verschiedenen Dichtarten in einem und demselben Werke vermischt seien oder es die reine Kunstform bewahre, worauf später Goethe und Schiller so sehr drangen, worauf sie die eindringlichsten Studien verwandten, da sie auf dem von Lessing gewonnenen Boden fußten. Auch ihm mußte als höchstes dramatisches Kunstwerk dasjenige gelten, welches reine dramatische Form mit vollem dramatischen Gehalt und reiner Wirkung verband, aber hoch über jenen regelmäßigen tragischen Mißgeburten der französischen Bühne schienen ihm doch diejenigen Dramen zu stehn, welche den der Tragödie vorschwebenden Zweck, die Reinigung des Mitleidens, erfüllten, mochten sie auch die Kunstform an sich weniger rein darstellen. „Mit einem Worte, wo die Tadler des Euripides nichts als den Dichter zu sehn glauben, der sich aus Unvermögen oder aus Gemächlichkeit oder aus beiden Ursachen seine Arbeit

so leicht machte als möglich, wo sie die dramatische Kunst in ihrer Wiege zu finden vermeinen: da glaube ich diese in ihrer Vollkommenheit zu sehn, und bewundere in jenem den Meister, der im Grunde eben so regelmäßig ist, als sie ihn zu sein verlangen, und es nur dadurch weniger zu sein scheint, weil er seinen Stücken eine Schönheit mehr hat ertheilen wollen, von der sie keinen Begriff haben." Selbst wenn die Ausstellungen gegen die Prologe des Euripides gegründet wären, fährt er fort, würden sie gegen ihn als Dramatiker nichts beweisen, da man sie unbeschadet der Tragödie weglassen könnte, wodurch nach der Ansicht der französischen Kritiker diese selbst unendlich gewinnen würden. Aristoteles aber sei wohl anderer Ansicht gewesen; denn wenn er den Euripides den tragischsten von allen tragischen Dichtern nenne, so habe er unter andern auch wohl an den Vorzug gedacht, daß er den Zuschauern in den Prologen alles das Unglück, welches seine Person überraschen sollte, lange vorher gezeigt, um jene auch schon dann mit Mitleid für diese einzunehmen, wenn diese selbst sich noch weit entfernt glaubten, Mitleid zu verdienen. Hiermit kann es Lessing unmöglich Ernst gewesen sein, wie wir in der ganzen Vertheidigung der Prologe des Euripides nur ein im Gegensatz zu den französischen Kunstrichtern scharf durchgeführtes Paradoxon erkennen, dessen Spitze auf den Spott hinausläuft, daß ja auch Voltaire über die Rede des noch unbekannten Aegisth dessen Namen setze, was nicht im geringsten künstlicher und feiner sei als ein Prolog im Geschmack des Euripides. Endlich kommt er, nachdem er in launigster Weise seine Leser bedauert, die statt einer unterhaltenden und schnurrigen theatralischen Zeitung „lange, ernsthafte, trockene Kritiken über alte bekannte Stücke, schwerfällige Untersuchungen über das, was in einer Tragödie sein sollte und nicht sein sollte, mitunter wohl gar Erklärungen

des Aristoteles" lesen müßten, womit er deutlich darauf hinweist, an welche Leser er denke, und wie wenig er sich zu einer gewöhnlichen faden Unterhaltung herablassen könne — Lessing kommt zum Schlusse auf das Verhältniß der voltaireschen Merope zu der des Maffei zurück. Voltaire, der die Geschichte in der Hauptsache ganz nach der von Maffei ihr gegebenen Gestalt behandle, sei nur sein Uebersetzer und Nachahmer; freilich habe er manchen von diesem entlehnten Umständen eine andere Wendung gegeben, aber nur in einem Falle sei die Veränderung eine wirkliche Verbesserung, die im Grunde wohl nur aus der Nothwendigkeit hervorgegangen, ausreichenden Stoff für fünf Akte zu gewinnen. So unbarmherzig verfuhr Lessing mit der vielbewunderten Merope Voltaires, des noch lebenden berühmten französischen Dichters, der einen Sieg über Euripides damit errungen zu haben sich rühmte; aber nicht allein als Dichter und Kunstrichter verfolgte er ihn, sondern er zeigte auch, wie schnöde er den bestohlenen Maffei behandle, und wie seinen Behauptungen nirgend Glauben beizumessen, wie er unter anderm dem Aristoteles Aeußerungen unterschiebe, welche diesem durchaus fremd.

Gleich darauf benutzte Lessing die wiederholte Aufführung von Corneilles Essex, um die Bearbeitung desselben Stoffes von dem Engländer Banks und bei dieser Gelegenheit die Frage nach dem, was auf der Bühne anständig sei, zu besprechen. Nach Mittheilung des Planes des englischen Stückes bemerkt er, man könne schon hieraus abnehmen, daß es von weit mehr Natur, Wahrheit und Uebereinstimmung sei als das Drama von Corneille; Banks habe sich dabei ziemlich genau an die Geschichte gehalten, nur verschiedene Begebenheiten näher zusammengerückt und ihnen einen unmittelbaren Einfluß auf das endliche Schicksal seines Helden gegeben. Die Ohrfeige, welche Banks viel glücklicher in

das Stück eingeflochten als die Schenkung des Ringes, erinnert ihn an eine Aeußerung Voltaires über die Ohrfeige in Corneilles Cid, die einzige auf ihrer tragischen Bühne. Voltaire hatte bemerkt: „Heut zu Tage dürfte man es nicht wagen, einem Helden eine Ohrfeige geben zu lassen.“ Warum nicht? fragt Lessing: etwa weil eine Ohrfeige einem Helden unanständig zu geben? „Und wenn sie das nun eben sein soll? Wenn eben diese Unanständigkeit die Quelle der gewaltsamsten Entschließungen, der blutigsten Rache werden soll und wird? Wenn jede geringere Beleidigung diese schrecklichen Wirkungen nicht hätte haben können? Was in seinen Folgen so tragisch werden kann, was unter gewissen Personen so tragisch werden muß, soll dennoch aus der Tragödie ausgeschlossen sein, weil es auch in der Komödie, weil es auch in dem Possenspiele Platz findet? Worüber wir einmal lachen, darüber sollen wir ein andermal nicht erschrecken können?“ Voltaire hatte die Ohrfeige auch in der Komödie nicht mehr für statthaft gehalten. Lessing möchte sie, wenn aus irgend einer Gattung, gerade aus der Komödie verbannt wissen, aber aus einem Grunde, den Voltaire nicht ahnte. „Was für Folgen kann sie da haben? Traurige? die sind über ihrer Sphäre. Lächerliche? die sind unter ihr und gehören dem Possenspiele. Gar keine? so verlohnte es nicht der Mühe, sie geben zu lassen. Wer sie gibt, wird nichts als pöbelhafte Hitze, und wer sie bekommt, nichts als knechtischen Kleinmuth verrathen. Sie verbleibt also den beiden Extremis, der Tragödie und dem Possenspiele, die mehrere dergleichen Dinge gemein haben, über die wir entweder spotten oder zittern wollen.“ Voltaire hatte auch den Umstand angeführt, daß die Schauspieler selbst nicht wüßten, wie sie sich anstellen sollten, eine Ohrfeige zu geben; sie thäten nur so, als ob sie eine gäben. Lessing meint dagegen, eine Ohrfeige zu geben wüßten sie wohl, aber der Schau-

spieler, der sie empfange, gerathe darüber aus seiner Fassung und äußere in seinem Gesichte statt Zorn Scham und Verwirrung, und mache uns durch den Widerstreit seiner eigenen Empfindung mit seiner Rolle lachen. Doch weist er die Rücksicht auf den Schauspieler damit ab, daß der dramatische Dichter sich nicht alles versagen könne, was diesem weniger thunlich und bequem sei. Auf den von Voltaire nicht betonten Umstand, daß die Würde der Tragödie durch das Ertheilen einer Ohrfeige verletzt werde, geht er gar nicht ein, dagegen bemerkt er, der Charakter des Essex habe dadurch, daß Banks ihn gar zu sehr nach der Geschichte geschildert, die tragische Würde eingebüßt. „Ein Charakter, der sich so leicht vergißt, ist kein Charakter, und daher der dramatischen Nachahmung unwürdig. In der Geschichte kann man dergleichen Widersprüche mit sich selbst für Verstellung halten, weil wir in der Geschichte doch selten das Innerste des Herzens kennen lernen*); aber in dem Drama werden wir mit dem Helden allzuvertraut, als daß wir nicht gleich wissen sollten, ob seine Gesinnungen wirklich mit den Handlungen, die wir ihm nicht zugetrauet hätten, übereinstimmen oder nicht. Ja sie mögen es oder sie mögen es nicht, der tragische Dichter kann ihn in beiden Fällen nicht recht nutzen; ohne Verstellung fällt der Charakter weg, bei der Verstellung die Würde desselben." Auf diese Würde des Charakters kommt es an, nicht auf die Anständigkeit dessen, was der Held erleidet. Schon vorher hatte er bei Gelegenheit einer in Favarts Soliman II. benutzten Erzählung Marmontels geäußert, von dem dramatischen Dichter, der für ein Genie gelten wolle, müsse

*) Und, fügen wir hinzu, die Geschichte hat die Personen zu schildern, wie sie wirklich gewesen und gehandelt, nicht allein würdige Charaktere, sondern Menschen der allerverschiedensten Art und Gesinnung, welche durch ihre Schicksale oder ihren Einfluß merkwürdig geworden.

man Uebereinstimmung in allen Charakteren verlangen, die er nach dem gegebenen Stoffe ausbilde oder sich schaffe. „Nichts muß sich in den Charakteren widersprechen; sie müssen immer einförmig, immer sich selbst ähnlich bleiben; sie dürfen sich jetzt stärker, jetzt schwächer äußern, nachdem die Umstände auf sie wirken; aber keine von diesen Umständen müssen mächtig genug sein können, sie von Schwarz auf Weiß zu ändern." Daß es in der Wirklichkeit solche Charaktere gebe, gibt er zu, diese aber seien eben deswegen keine Gegenstände der poetischen Nachahmung, da ihnen das Unterrichtende fehle, wenn der Dichter nicht etwa ihre Widersprüche selbst, das Lächerliche oder die unglücklichen Folgen desselben, zum Unterrichtenden mache. Das dichterische Genie müsse mit der Anlage und Ausbildung seiner Hauptcharaktere die Absicht verbinden, uns zu unterrichten, was wir zu thun oder zu lassen haben, uns mit den eigentlichen Merkmalen des Guten und Bösen, des Anständigen und Lächerlichen bekannt zu machen, uns jenes in allen seinen Verbindungen und Folgen als schön und glücklich selbst im Unglücke, dieses als häßlich und unglücklich selbst im Glück zu zeigen, und wo keine unmittelbare Nacheiferung oder Abschreckung stattfinde, wenigstens unsere Begehrungs- oder Verabscheuungskräfte mit solchen Gegenständen zu beschäftigen und sie in ihr wahres Licht zu stellen. Eine solche Nutzbarkeit fordert Lessing, wie wir schon früher sahen, von jeder Art der Dichtung, nur von jeder in anderer Weise.

Doch wenden wir uns zu seiner Beurtheilung des englischen Essex zurück, so übersetzt er gleich nach der eben angeführten Aeußerung einige Szenen desselben zum Beweise, mit welcher Kunst dieser die Gesinnungen der trefflich gehaltenen Königin gegen den Grafen in Aktion zu setzen gewußt habe. „Ich meines Theils", bemerkt er, „möchte diese Szenen lieber auch nur gedacht als den

ganzen Essex des Corneille gemacht haben. Sie sind so charakteristisch, so voller Leben und Wahrheit, daß das Beste des Franzosen eine sehr armselige Figur dagegen macht." Lessing benutzt diese Veranlassung, sich gegen den Schwulst der tragischen Sprache zu äußern. Die Sprache von Banks, bemerkt er, sei zugleich so gemein und so kostbar, so kriechend und so hochtrabend, daß er zum Muster dieser Art von Mißhelligkeit dienen könne. Bei der Uebersetzung der Szenen habe er vom Ausdrucke gänzlich abweichen müssen, wobei er sich mehr vor dem Schwülstigen als vor dem Platten gehütet, obgleich nicht nur viele Leser, sondern auch viele Dichter schwülstig und tragisch so ziemlich für einerlei hielten. Mit Berufung auf Diderot, der vornehmlich von seinen Landsleuten spreche, bemerkt er, wir dürften uns den Ausdruck der alten Tragödien nicht durchgängig zum Muster nehmen. Einen der Gründe, weshalb in diesen eine so gewählte und würdevolle Sprache herrsche, findet er auffallend genug auch darin, daß in der alten Tragödie alle Personen auf einem freien, öffentlichen Platze reden, in Gegenwart einer neugierigen Menge Volks, wofür er schon früher einmal den Chor erklärte. Darauf, daß die Sprache der vollendetsten aller Dichtarten eine gehobene sein müsse, geht er hier gar nicht ein, weist dagegen den davon hergenommenen Einwand, daß die in der Tragödie auftretenden Personen von höherm Range seien, treffend zurück. „Vornehme Leute haben sich besser ausdrücken gelernt als der gemeine Mann, aber sie affektiren nicht unaufhörlich, sich besser auszudrücken als er, am wenigsten in Leidenschaften, deren jede ihre eigene Beredtsamkeit hat, mit der allein die Natur begeistert, die in keiner Schule gelernt wird und auf die sich der Unerzogenste so gut versteht als der Polirteste. Bei einer gesuchten, kostbaren, schwülstigen Sprache kann niemals Empfindung sein. Sie zeigt von

keiner Empfindung und kann keine hervorbringen. Aber wohl verträgt sie sich mit den simpelsten, gemeinsten, plattesten Worten und Redensarten." Er wisse wohl, daß noch keine Königin auf der französischen Bühne in dem niedrigen, vertraulichen Ton geredet habe, worin er in der Uebersetzung die Königin reden lasse, und vielleicht würden auch manche seiner Leser (denn leider gebe es Deutsche, die französischer seien als die Franzosen) hierbei ausrufen, man sehe daran, daß er nicht wie Racine bei Hofe gelebt, daß er die große Welt nicht kenne. „Desto schlimmer für die Königinnen", läßt er sich dagegen vernehmen, „wenn sie nicht so sprechen, nicht so sprechen dürfen. Ich habe es lange schon geglaubt, daß der Hof der Ort eben nicht ist, wo der Dichter die Natur studiren kann. Aber wenn Pomp und Etikette aus Menschen Maschinen macht, so ist es das Werk des Dichters, aus diesen Maschinen wieder Menschen zu machen. Die wahren Königinnen können so gesucht und affektirt sprechen, als sie wollen: seine Königinnen müssen natürlich sprechen. Er höre der Hekuba des Euripides nur fleißig zu und tröste sich immer, wenn er schon sonst keine Königinnen gesprochen hat. Nichts ist züchtiger und anständiger als die simple Natur. Grobheit und Wust ist eben so weit von ihr entfernt als Schwulst und Bombast von dem Erhabenen. Das nämliche Gefühl, welches die Grenzscheidung dort wahrnimmt, wird sie auch hier bemerken. Der schwülstigste Dichter ist daher unfehlbar auch der pöbelhafteste. Beide Fehler sind unzertrennlich, und keine Gattung gibt mehr Gelegenheit, in beide zu verfallen, als die Tragödie." Daß die Tragödie eine gehobene Sprache führen, daß sie sich in Versen bewegen dürfe, ist damit keineswegs ausgeschlossen; nur gegen Schwulst und den Ton höfischer Etikette, wie sie auf der französischen Bühne

herrschen, erklärt sich Lessing hier entschieden, zunächst den gaffenden deutschen Bewunderern dieser Unnatur gegenüber.

Aber es ist Lessing nicht genug, das englische Stück mit dem von Corneille zu vergleichen, er zieht auch einen spanischen Essex heran, von dem er zunächst einen vollständigen Auszug nebst Uebersetzung einzelner Szenen um so mehr geben zu dürfen glaubt, als bis dahin kein einziges eigentlich spanisches Stück in dieser Weise in Deutschland allgemein bekannt geworden, und alle spanischen Dramen vollkommen nach der Art dieses Essex seien, einerlei Fehler und einerlei Schönheiten, freilich mehr oder weniger, hätten. Die Fehler sprängen in die Augen; eigenthümliche Schönheiten seien „eine ganz eigene Fabel, eine sehr sinnreiche Verwicklung, sehr viele und sonderbare und immer neue Theaterstreiche, die ausgespartesten Situationen, meistens sehr wohl angelegte und bis ans Ende erhaltene Charaktere, nicht selten viel Würde und Stärke im Ausdrucke". Freilich seien diese Schönheiten keineswegs die höchsten und bei den Spaniern selten von der Uebertreibung ins Romanhafte, Abenteuerliche, Unnatürliche frei; aber nehme man den meisten französischen Stücken ihre mechanische Regelmäßigkeit, blieben ihnen andere als Schönheiten solcher Art, hätten sie noch sonst viel Gutes als Verwicklung und Theaterstreiche und Situationen? Schon früher hörten wir ihn darauf hindeuten, daß die französische Tragödie von der spanischen ausgegangen, wonach sie nichts weniger sei als ein ganz ursprüngliches französisches Gewächs. Freilich rühme man die Anständigkeit der französischen Tragödie, aber diese sei von der Art, daß sie alle Verwicklungen einförmig, alle Theaterstreiche abgedroschen, alle Situationen gezwungen mache. Sodann kommt er auf die Vermischung des Komischen und Tragischen, wodurch das spanische Theater so berüchtigt sei, und auf die Vertheidigung

derselben durch Lope de Vega, der bemerkt habe, die Natur diene uns in dieser Vermengung des Gemeinen und Erhabenen, des Possierlichen und Ernsthaften, des Lustigen und Traurigen zum Muster. Eben so gut, bemerkt Lessing dagegen, würde man jedes dramatische Ungeheuer, das weder Plan noch Verbindung noch Menschenverstand habe, in dieser Weise mit der Natur rechtfertigen können. In der Natur durchkreuze sich alles, alles wechsle mit allem, alles verändere sich eines in das andere. Gerade damit der Mensch diese unendliche Mannigfaltigkeit der Natur genießen könne, habe er das Vermögen erhalten, ihr Schranken zu geben, die sie nicht habe; ohne dieses Vermögen der Absonderung würden wir ein beständiger Raub des gegenwärtigen Eindrucks sein, vor allzu verschiedenen Empfindungen nichts empfinden. Im Reiche des Schönen vollziehe die Kunst diese Absonderung. „Alles, was wir in der Natur von einem Gegenstande oder einer Verbindung verschiedener Gegenstände, es sei der Zeit oder dem Raume nach, in unsern Gedanken absondern oder absondern zu können wünschen, sondert sie wirklich ab und gewährt uns diesen Gegenstand oder diese Verbindung verschiedener Gegenstände so lauter und bündig, als es nur immer die Empfindung, die sie erregen sollen, verstattet.“ *) Wie wir im Leben, wenn eine nichtige Begebenheit eine andere wichtige, uns rührende durchkreuzt, von jener möglichst absehen, so müssen wir von der Kunst eine gleiche Absonderung verlangen. „Nur wenn ebendieselbe Begebenheit in ihrem Fortgange alle Schattirungen des Interesse annimmt und eine nicht bloß auf die andere folgt, sondern so nothwendig aus der

*) Bei Gelegenheit von Voltaires Nanine hatte er dessen Vertheidigung, daß die Komödie vom Rührenden zum Lächerlichen und umgekehrt übergehe, durch die Berufung auf die gleichen Uebergänge im Leben, dessen Spiegel die Komödie sei, unangefochten gelassen.

andern entspringt; wenn der Ernst das Lachen, die Traurigkeit die Freude oder umgekehrt so unmittelbar erzeugt, daß uns die Abstraktion des einen oder des andern unmöglich fällt: nur alsdann verlangen wir sie auch in der Kunst nicht; und die Kunst weiß aus dieser Unmöglichkeit selbst Vortheil zu ziehen." Auf den Gegensatz, der in dieser Beziehung zwischen Shakespeare und den spanischen Stücken besteht, geht Lessing hier nicht ein, obgleich in einer kurz vorher aus Wielands Agathon angeführten Stelle von dem Vorwurfe die Rede ist, daß Shakespeare Komisches und Tragisches auf die seltsamste Weise durcheinander geworfen. Gerade in dem von Lessing bezeichneten Punkte liegt der Unterschied, aber er wollte ihn eben bei dieser Gelegenheit nicht ausführen.

Bei Gelegenheit von Weißes Richard III. kommt er auf die Bedeutung Shakespeares zu sprechen, dessen unverkennbarer Stempel auf die geringste seiner Schönheiten gedrückt sei, dem man deshalb nichts abborgen könne, ohne daß sich das Eigene durch den ungeheuern Abstand verriethe. „Shakespeare will studirt, nicht geplündert sein. Haben wir Genie, so muß uns Shakespeare das sein, was dem Landschaftsmaler die Camera obscura ist; er sehe fleißig hinein, um zu lernen, wie sich die Natur in allen Fällen auf eine Fläche projektirt, aber er borge nichts daraus. — Alle, auch die kleinsten Theile bei Shakespeare sind nach den großen Maßen des historischen Schauspiels zugeschnitten, und dieses verhält sich zu der Tragödie französischen Geschmacks ungefähr wie ein weitläuftiges Frescogemälde gegen ein Miniaturbildchen für einen Ring." Aus einzelnen Gedanken bei Shakespeare würden in dieser ganze Szenen und aus einzelnen Szenen ganze Aufzüge werden müssen; „denn wenn man den Aermel aus dem Kleide eines Riesen für einen Zwerg recht nutzen will, so muß man ihm

nicht wieder einen Aermel, sondern einen ganzen Rock daraus machen." Den Charakter des weißeschen Richard erklärt er geradezu für verwerflich, nach der ihm unzweifelhaften Bestimmung des Aristoteles, mit dessen Ansehen er freilich bald fertig werden könnte, wenn er es mit seinen Gründen zu werden wüßte. Der griechische Philosoph nehme an, die Tragödie solle Mitleid und Schrecken erregen, und er folgere daraus, daß der Held derselben weder ein ganz tugendhafter Mann noch ein völliger Bösewicht sein dürfe, da weder mit des einen noch mit des andern Unglück sich jener Zweck erreichen lasse. Weißes Richard, das abscheulichste Ungeheuer, das jemals die Bühne getragen, erwecke freilich Schrecken, wenn darunter das Erstaunen über unbegreifliche Missethaten, das Entsetzen über Bosheiten verstanden werde, die unsern Begriff übersteigen. Dieser Schrecken aber sei so wenig eine von den Absichten des Trauerspiels, daß die alten Dichter es vielmehr auf alle Weise zu mindern gesucht, woher sie, wenn ihre Personen irgend ein großes Verbrechen begehn mußten, öfters die Schuld auf das Schicksal, auf eine rächende Gottheit geschoben. Nachdem er bemerkt, der Beiname des Schrecklichen, den Crebillon bei den Franzosen führe, beziehe sich wohl eher auf jenen falschen als auf den echten tragischen Schrecken, führt er weiter aus, was wir ihn schon im Jahre 1757 brieflich äußern hörten, bei Aristoteles werde irrig φόβος durch Schrecken übersetzt statt Furcht, und verstehe der griechische Philosoph darunter die Furcht, daß die über die Personen der Tragödie verhängten Unglücksfälle uns selbst treffen können, das auf uns selbst bezogene Mitleiden; denn er habe geglaubt, Mitleiden könnten wir nur bei solchen Uebeln anderer empfinden, wie wir sie auch für uns selbst oder für einen von den Unserigen zu befürchten hätten. Wenn er früher des Aristoteles Begriffsbestimmung des Mitleids für falsch erklärte,

so gesteht er jetzt, daß er damit doch Recht habe, da er unter Mitleiden dieses nicht nach seinen ersten Regungen, sondern als Affekt betrachte, der erst dann entstehe, wenn jene Furcht dazu komme. Lessing erklärt sich mit Recht gegen die Annahme Corneilles, der seine eigenen längst geschriebenen Stücke mit Aristoteles in Einklang bringen wollte. Corneille meinte, Aristoteles habe nicht behaupten wollen, beide Mittel zugleich, Furcht und Mitleid, seien nöthig, den Endzweck der Tragödie zu erreichen, sondern er habe eines von beiden für zureichend gehalten. Aber so richtig Lessings Widerspruch ist, da Aristoteles beide verbindet, nicht sie voneinander trennt, so irrt er doch, wenn er meint, in jener Begriffsbestimmung des Trauerspiels schließe das Mitleid schon die Furcht in sich; denn daß Aristoteles ἔλεος und φόβος als nebeneinander bestehend betrachtet, zeigt unwidersprechlich das dreizehnte Kapitel, wo er ausführt, bei wem unser Mitleid, und darauf bei wem unsere Furcht erregt werde, so daß hier offenbar das Mitleid die Furcht nicht einschließt. Auch dürfte er schwerlich die Meinung des Aristoteles getroffen haben, wenn er weiter bemerkt: „Sobald die Tragödie aus ist, hört unser Mitleid auf, und nichts bleibt von allen den empfundenen Regungen in uns zurück, als die wahrscheinliche Furcht, die uns das bemitleidete Uebel für uns selbst hat schöpfen lassen. Diese nehmen wir mit, und so wie sie, als Ingrediens des Mitleids, das Mitleid reinigen helfen, so hilft sie nun auch, als eine für sich fortdauernde Leidenschaft, sich selbst reinigen.“ Nach Aristoteles erregt der Held Mitleiden, weil sein Unglück mit seinem Fehltritt in keinem Verhältniß steht, es unverdient ist, dagegen Furcht, weil wir in ihm unseres Gleichen erkennen, so daß wir von demselben Unglück betroffen zu werden fürchten müssen. Auch im folgenden kann man Lessing nicht beistimmen, wenn er den Aristoteles nach

unrichtiger Auffassung und Lesart sagen läßt, „nicht vermittelst der Erzählung, sondern vermittelst des Mitleids und der Furcht", wobei die Ansicht zu Grunde liegen soll, daß Mitleid und Furcht in der Nachahmung nur durch die dramatische Form zu erregen seien; längst hat man die Stelle richtiger verstanden. Auch das *τοιούτων παθημάτων* ist von Lessing nicht richtig gefaßt worden in dem Sinne dieser und dergleichen Leidenschaften, worunter er alle philanthropischen Empfindungen verstehe. *Ἔλεος καὶ φόβος* sind die Empfindungen (*πάθη*) des Mitleids und der Furcht; die zur Leidenschaft gesteigerten Empfindungen des Mitleids und der Furcht sind *τὰ τοιαῦτα παθήματα*, die Leidenschaften von solchen (den genannten Empfindungen). Freilich hatte er sehr recht, wenn er die Ansicht bekämpfte, *τῶν τοιούτων παθημάτων* heiße der vorgestellten Leidenschaften. Hierbei entfährt ihm die auf den Grund seiner ganzen Bestimmung des Zweckes der Tragödie das deutlichste Licht werfende Bemerkung: „Zwar können sich in der Tragödie auch zur Reinigung der andern Leidenschaften nützliche Lehren und Beispiele finden, doch sind diese nicht ihre Absicht; diese hat sie mit der Epopöe und Komödie gemein, insofern sie ein Gedicht, die Nachahmung einer Handlung überhaupt, ist, nicht aber insofern sie Tragödie, die Nachahmung einer mitleidswürdigen Handlung insbesondere, ist. Bessern sollen uns alle Gattungen der Poesie: es ist kläglich, wenn man dieses erst beweisen muß; noch kläglicher ist es, wenn es Dichter gibt, die selbst daran zweifeln. Aber alle Gattungen können nicht alles bessern, wenigstens nicht jedes so vollkommen wie das andere; was aber jede am vollkommensten bessern kann, worin es ihr keine andere Gattung gleich zu thun vermag, das allein ist ihre eigentliche Bestimmung." Von dieser sittlichen Bestimmung, dem sittlichen Endzweck der

Dichtung, welche die neuere Aesthetik seit Goethe und Schiller längst überwunden hat, obgleich der letztere anfangs dieselbe entschieden festhielt, war, wie wir schon früher sahen, Lessings ganze gegensätzliche Bestimmung des Wesens der Epopöe und des Dramas ausgegangen, woneben er noch der Fabel gedachte, die einen andern Gegensatz zu beiden Dichtarten bilde; die lyrische Dichtung ließ er eben so unberücksichtigt wie Aristoteles. Die Reinigung der Leidenschaften hatte Corneille auf ganz willkürliche Weise in offenbarstem Widerspruch mit Aristoteles sich gedacht. Das Mitleid, womit wir unseres Gleichen befallen sehen, erwecke in uns die Furcht, daß uns ein ähnliches Unglück treffen könne, die Furcht sodann die Begierde, ihm auszuweichen, diese Begierde endlich ein Bestreben, die Leidenschaft, durch welche die Person, die wir bedauern, sich ihr Unglück vor unserm Auge zuzieht, zu reinigen, zu mäßigen, zu bessern, ja gar auszurotten, indem einem jeden die Vernunft sage, daß man die Ursache abschneiden müsse, wenn man die Wirkung vermeiden wolle. In diesem Falle, bemerkt Lessing mit Recht, könne die Tragödie alle andern Leidenschaften reinigen, nur nicht die, auf welche es gerade ankomme, die eigentlich tragischen. Wie das τῶν τοιούτων παθημάτων ganz irrig von Corneille ausgelegt wurde, hebt Lessing hier nicht hervor; auch daß dieser von der Reinigung, Mäßigung, Besserung zur Ausrottung überspringt, läßt er ungerügt. Neuerdings hat man in anderer Weise unter der Reinigung eine Befreiung von den Leidenschaften zu entdecken gewußt, indem man an eine Reinigung, Entladung der Seele von den Leidenschaften dachte, mit Beziehung auf den sonstigen aristotelischen Sprachgebrauch, wonach Reinigung von der körperlichen Reinigung durch Heilmittel auf die Seele übertragen wird; aber Aristoteles spricht eben nicht von der Reinigung der Seele sondern von

der Reinigung der Leidenschaften.*) Von Corneille wendet sich Lessing zu Dacier, der richtig erkannt hatte, daß nur Mitleid und Furcht gereinigt werden sollen, aber er hatte sich den Vorgang dieser Reinigung ganz willkürlich zurecht gelegt. Die Tragödie reinige Mitleid und Furcht, indem sie uns mit dem Unglück der Helden bekannt mache und dadurch lehre, dieses Unglück nicht allzusehr zu fürchten, noch allzusehr davon gerührt zu werden, wenn es wirklich uns selbst treffen sollte; sie bereite die Menschen zur muthigsten Ertragung und mache die Allerelendesten geneigt, sich für glücklich zu halten, indem sie ihre Unglücksfälle mit den in der Tragödie vorgestellten verglichen. Lessing hebt hiergegen von allen sonstigen Bedenken nur im Vorbeigehen hervor, daß bei dem Elenden das Mitleid neben seinem eigenen Unglück kaum zu erregen sei, um dann zum Hauptpunkt überzugehn, daß in diesem Falle nur das Mitleiden durch die Furcht gereinigt werde. Wenn nach Aristoteles die Tragödie Mitleid und Furcht errege, um Mitleid und Furcht zu reinigen, so sei hier offenbar ein Vierfaches gemeint, die Reinigung unseres Mitleids 1) durch das tragische Mitleid, 2) durch die tragische Furcht und die Reinigung unserer Furcht, 3) durch das tragische Mitleid, 4) durch die tragische Furcht. Wer sich um einen richtigen und vollständigen Begriff von der aristotelischen Reinigung der Leidenschaften bemüht habe, werde aber finden, daß jeder von jenen vier Punkten einen doppelten Fall

*) Seit der Schrift von Jakob Bernays Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über die Wirkung der Tragödie (1857) hat sich eine reiche Literatur über diesen Gegenstand gebildet. Bernays ist auch auf Lessing näher eingegangen, außer welchem Herder in der Abhandlung über das Drama (1802) und Goethe in der Nachlese zu Aristoteles' Poetik (1827) die aristotelische Begriffsbestimmung in ihrer Weise erörtert haben. Schiller legte sie seinem Aufsatz über die tragische Kunst zu Grunde. Vgl. Sendel in Gosches Archiv II, 74 ff.

in sich schließe. „Da nämlich, es kurz zu sagen, diese Reinigung in nichts anderm beruhet als in der Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten, bei jeder Tugend aber nach unserm Philosophen sich diesseits und jenseits ein Extrem findet, zwischen welchem sie innesteht, so muß die Tragödie, wenn sie unser Mitleid in Tugend verwandeln soll, uns von beiden Extremen des Mitleids zu reinigen vermögend sein; welches auch von der Furcht zu verstehn ist. Das tragische Mitleid muß nicht allein in Ansehung des Mitleids die Seele desjenigen reinigen, welcher zu viel Mitleid fühlt, sondern auch desjenigen, welcher zu wenig empfindet. Die tragische Furcht muß nicht allein in Ansehung der Furcht die Seele desjenigen reinigen, welcher sich ganz und gar keines Unglücks befürchtet, sondern auch desjenigen, den ein jedes Unglück, auch das entfernteste, auch das unwahrscheinlichste, in Angst setzt. Gleichfalls muß das tragische Mitleid in Ansehung der Furcht dem, was zu viel, und dem, was zu wenig, steuern; so wie hinwiederum die tragische Furcht in Ansehung des Mitleids." Bei diesen Sätzen, in welchen Lessing die Wirkung der Tragödie nach Aristoteles zuerst ins wahre Licht gesetzt zu haben sich rühmt, scheint er uns in allen Punkten fehlgegangen zu sein, theils weil er im Bekämpfen der Meinung Daciers sich über das Ziel hinreißen ließ, theils weil er zu sehr auf die entschiedenste sittliche Wirkung der Tragödie bedacht war. Wenn Aristoteles sagt, durch Mitleid und Furcht werde die Reinigung dieser Leidenschaften vollbracht, so liegt darin nichts anders, als daß Mitleid durch Mitleid, Furcht durch Furcht gereinigt wird; von einer kreuzweisen Wirkung ist keine Rede, obgleich man dies bis heute Lessing nachgesprochen hat. Eben so wenig können wir der Deutung des scharfsinnigen Mannes beipflichten, wenn er unter der Reinigung der Leidenschaften die Verwandlung derselben in tu-

gendhafte Fertigkeiten versteht. Gewöhnliches Mitleid und gewöhnliche Furcht empfinden wir bei wirklichen Unglücksfällen, von denen wir Zeugen sind; dagegen sind das Mitleid und die Furcht, welche des Dichters auf der Bühne dargestellten Unglücksfälle in uns erregen, gereinigt, weil das Stoffartige dieser Unglücksfälle uns nicht trifft, wir freilich uns in den Zustand der Unglücklichen hineinversetzen, aber nicht ohne das Gefühl, daß das Unglück nicht die wirklich vor uns auftretenden Personen trifft, sondern diejenigen betroffen hat, welche sie vorstellen. Mitleid und Furcht, welche die Handlung in uns erregt, reinigen unsere leidenschaftlichen derartigen Empfindungen, indem sie dieselben getrennt von der stoffartigen Wirkung beleben, wodurch ein Gefühl der Lust in uns erweckt wird.*) Die Tragödie reinigt diese Leidenschaften, d. h. sie erregt sie in gereinigter Weise, indem sie die stoffartige Wirkung davon ausschließt. Wir fühlen Mitleid mit und Furcht für die Personen; denn es ist ein entschiedener Irrthum, wenn ganz neuerdings einer unserer scharfsinnigsten Geschichtschreiber der Philosophie, Kuno Fischer**), unter der Furcht die Furcht vor dem Schlage des Schicksals verstanden hat, da, abgesehen von der unverkennbaren Undeutlichkeit des Ausdrucks, Aristoteles selbst im dreizehnten Kapitel beide Gefühle auf die Personen bezieht. Endlich schiebt Lessing etwas ganz Fremdes unter, wenn er ohne weiteres von der Reinigung der Seele von den Leidenschaften, statt von der Reinigung der Leidenschaften, spricht. Jede Tragödie läßt uns die vom Stofflichen gereinigten leidenschaftlichen

---

*) K. 14 spricht Aristoteles von der Lust, welche des Dichters Nachahmung durch Mitleid und Furcht erregen müsse.

**) Es beruht auch auf einem Irrthum, wenn derselbe behauptet, Aristoteles nenne die Furcht vor dem Mitleid, wovon gerade das Umgekehrte wahr ist. Später, K. 13. 14., läßt Aristoteles bald das Mitleid, bald die Furcht vorangehn.

Gefühle des Mitleidens und der Furcht empfinden. Aristoteles spricht nicht von einer dauernden Wirkung auf die Seele (es würden dann ja alle Tragödien, die wir später hören, an Wirksamkeit verlieren, welche bei demjenigen, der schon sehr viele gehört, fast ganz schwinden müßte), sondern von der Wirkung während des Stückes selbst und im nächsten Ausklingen desselben in unserer Seele. Das übersah Lessing, da er auf die Nachweisung einer die Sittlichkeit im höchsten Grade fördernden Wirkung der Tragödie bedacht war. Gegen die Erklärer des Aristoteles und besonders gegen Corneilles zur Vertheidigung seiner Stücke erfundene, vielfach nachgebetete Auslegung bildete Lessings Darstellung einen entschiedenen Fortschritt.

Von Weißes Richard sucht er nun zunächst nachzuweisen, daß keine einzige Person des Stückes tragisches Mitleid errege. Dem Mitleid über ihr Unglück mische sich eine fremde, herbe Empfindung bei, es werde zum Jammer, statt daß wir in der Tragödie eine süße Qual empfinden, das Mitleid mit einer gewissen Lust verbunden ist. Er bezieht sich hierbei auch wieder auf Aristoteles, der bemerkt habe, es dürfe das Unglück in der Tragödie nicht ganz unschuldige Personen treffen; denn dadurch würde nicht Mitleid noch Furcht, sondern Abscheu erregt. Die Wirkung, welche Weißes Richard auf uns habe, sei die des Schauderns über die unbegreiflichen Wege der Vorsicht, wodurch der Dichter gerade seine edelste Bestimmung verkehre, da er uns vielmehr an den Gedanken gewöhnen müsse, die himmlische Weisheit und Güte werde auch auf Erden alles zum Besten auflösen. „O verschont uns damit, ihr, die ihr unser Herz in eurer Gewalt habt! Wozu diese traurige Empfindung? Uns Unterwerfung zu lehren? Diese kann uns die kalte Vernunft lehren; und wenn die Lehre der Vernunft in uns bekleiben soll, wenn wir bei unserer

Unterwerfung noch Vertrauen und fröhlichen Muth behalten sollen, so ist es höchst nöthig, daß wir an die verwirrenden Beispiele solcher unverdienten schrecklichen Verhältnisse so wenig als möglich erinnert werden. Weg mit ihnen von der Bühne! weg, wenn es sein könnte, aus allen Büchern mit ihnen!" Daß das Stück doch immer ein gewisses Vergnügen gewähre, gibt Lessing zu; denn das Ungeheure in den Verbrechen habe an den Empfindungen Theil, welche Größe und Kühnheit in uns erweckten; das Zweckmäßige in Richards Handlungen errege unsere Neugierde, da wir das Zweckmäßige so sehr liebten, daß es uns auch unabhängig von einem sittlichen Zwecke Vergnügen gewähre; wir liebten die guten Personen des Stückes, und sei es auch herbe und kein für unsere Ruhe, zu unserer Besserung ersprießliches Gefühl, sie ganz ohne Schuld leiden zu sehn, so sei es doch immer ein Gefühl. Aber jedes Gedicht müsse die seiner Dichtart eigene Wirkung erzielen, und sei es durchaus nicht zu billigen wenn man die Bühne dazu mißbrauche, einen Zweck zu erreichen, zu welchem man mit viel leichtern Mitteln gelange, „durch eine gute Erzählung, welche jeder für sich zu Hause lesen könne". „Die dramatische Form ist die einzige, in welcher sich Mitleid und Furcht erregen läßt; wenigstens können in keiner andern Form diese Leidenschaften auf einen so hohen Grad erregt werden; und gleichwohl will man lieber alle andere darin erregen als diese; gleichwohl will man sie lieber zu allem andern brauchen als zu dem, wozu sie so vorzüglich geschickt ist." Freilich lasse sich das Publikum dieses gefallen, aber daher komme es auch, daß der innige, ernste Antheil an der Bühne bei uns ganz fehle, unser Volk gleichgültig und kalt für sie sei, während besonders das griechische Volk für die Tragödie so sehr eingenommen gewesen. „Woher diese Verschiedenheit, wenn sie nicht daher kommt, daß

die Griechen vor ihrer Bühne sich mit so starken, so außerordentlichen Empfindungen begeistert fühlten, daß sie den Augenblick nicht erwarten konnten, sie abermals und abermals zu haben; da hingegen wir uns von unserer Bühne so schwacher Eindrücke bewußt sind, daß wir es selten der Zeit und des Geldes werth halten, sie uns zu verschaffen? Wir gehen fast alle, fast immer aus Neugierde, aus Mode, aus Langweile, aus Gesellschaft, aus Begierde zu begaffen und begafft zu werden ins Theater; und nur wenige, und diese wenigen nur sparsam, aus anderer Absicht." So manche andere hier mitwirkenden Umstände läßt Lessing absichtlich zur Seite, da es ihn drängt, die ihm vor allem auf dem Herzen liegende Wahrheit auszusprechen, daß nicht allein wir Deutschen, die es treuherzig bekennen, sondern auch das Volk, das mit dem besten Theater von ganz Europa prahle, daß die Franzosen noch kein Theater besitzen. Voltaire selbst hat es ausgesprochen, bemerkt er, daß es den französischen Tragödien, die alles übrige besessen, immer an einem gewissen Grade von Wärme gefehlt — also daß es bei allen Vorzügen keine Tragödien gewesen. Die Ursachen dieser Kälte, dieser einförmigen Mattigkeit, finde Voltaire theils in dem damals am Hofe herrschenden kleinen Geist der Galanterie, wodurch die Tragödie zu einer Folge verliebter Gespräche geworden, theils in dem engen, schlechten Theater mit seinen armseligen Verzierungen, welches das hohe Pathetische ganz zurückgehalten. Daß Galanterie und Politik zu dieser Kälte das Ihrige gethan, gesteht Lessing zu; dagegen, bemerkt er, zeige schon die Erfahrung, daß eine größere, geräumigere Bühne nichts zu größerer Wärme und lebhafterer Darstellung thue, da auch seit der Einführung derselben die französischen Stücke nicht wärmer geworden. Den Grund, weshalb die Franzosen die wahre Tragödie noch nicht haben, findet er in ihrem Glauben, daß sie die-

selbe schon lange besessen — ein Glaube, worin sie durch ihre Eitelkeit bestärkt würden. „Kaum riß Corneille ihr Theater ein wenig aus der Barbarei, so glaubten sie es der Vollkommenheit schon ganz nahe. Racine schien ihnen die letzte Hand angelegt zu haben; und hierauf war gar nicht mehr die Frage (die es zwar auch nie gewesen), ob der tragische Dichter nicht noch pathetischer oder rührender sein könne als Corneille und Racine, sondern dies ward für unmöglich angenommen, und alle Beeiferung der nachfolgenden Dichter mußte sich darauf einschränken, dem einen oder dem andern so ähnlich zu werden als möglich. Hundert Jahre haben sie sich selbst, und zum Theil ihre Nachbarn mit, hintergangen: nun komme einer und sage ihnen das, und höre, was sie antworten!“ Den allergrößten Schaden habe Corneille angerichtet, da er nicht allein durch seine Stücke, sondern auch durch seine Lehren gewirkt, die vor der ganzen Nation, ein paar Pedanten ausgenommen, als Orakelsprüche angenommen und befolgt worden; diese aber hätten nur das „kahlste, wässerigste, untragischste Zeug“ hervorbringen können. Corneille trage die Regeln des Aristoteles falsch und schielend genug vor; da er sie aber auch so noch immer zu strenge finde, so entkräfte und verstümmle, deutle und vereitle er eine nach der andern, bloß aus dem Grunde, um nicht viele mit Beifall aufgenommene Stücke, worunter gerade seine eigenen, verwerfen zu müssen.

Zum Schlusse stellt Lessing sechs Hauptpunkte zusammen, worin Corneille die aristotelischen Lehren verdorben. Des ersten Punktes, daß die Tragödie entweder Mitleid oder Furcht erregen müsse, ist oben gedacht. Zweitens meint Corneille, Mitleid und Furcht könne durch verschiedene Persónen desselben Stückes hervorgebracht werden. Dieser Satz ist, wenn man den vorigen annimmt, ohne wesentliche Bedeutung, da nach jenem die Haupt-

person entweder das eine oder das andere Gefühl erregen soll. Aristoteles spricht freilich nicht von derselben Person, aber er kann dem ganzen Zusammenhang nach nur dieses gemeint haben. Drittens kommt er wieder auf die falsche Ansicht zurück, die Tragödie erwecke Mitleid und durch diese Furcht, was eigentlich (Lessing erinnert daran nicht) mit dem vorigen Satze in Widerspruch steht; letztere reinige die Leidenschaften. Da alle französischen Dramatiker diesem falschen Satze gefolgt seien, hätten die Franzosen keine wahren Tragödien erhalten können. „Ich kenne verschiedene französische Stücke, welche die unglücklichen Folgen irgend einer Leidenschaft recht wohl ins Licht setzen, aus denen man viele gute Lehren, diese Leidenschaft betreffend, ziehen kann: aber ich kenne keines, welches mein Mitleiden in dem Grade erregte, in welchem die Tragödie es erregen sollte, in welchem ich aus verschiedenen griechischen und englischen Stücken gewiß weiß, daß sie es erregen kann. Verschiedene französische Tragödien sind sehr feine, sehr unterrichtende Werke, die ich alles Lobes werth halte, nur daß es keine Tragödien sind. Die Verfasser derselben konnten nicht anders als sehr gute Köpfe sein; sie verdienen zum Theil unter den Dichtern keinen geringen Rang: nur daß sie keine tragische Dichter sind; nur daß ihr Corneille und Racine, ihr Crebillon und Voltaire von dem wenig oder gar nichts haben, was den Sophokles zum Sophokles, den Euripides zum Euripides, den Shakespeare zum Shakespeare macht. Diese sind selten mit den wesentlichen Forderungen des Aristoteles in Widerspruch, aber jene desto öfter." Viertens hebt Lessing mit Recht hervor, daß Corneille den Sinn des Aristoteles ganz verkehrt habe, wenn er meine, in einem Falle müsse es dem tragischen Dichter gestattet sein, auch den tugendhaftesten Mann auf die Bühne zu bringen. Aristoteles hatte dies geradezu verneint, weil es gräßlich, abscheu-

lich sei, wenn einen ganz Unschuldigen so schreckliches Leid treffe. Corneille schiebt ihm einen ganz falschen Grund unter; ein solcher Ausgang erwecke nämlich mehr Unwillen und Haß gegen den, welcher das Leiden verursache, als Mitleid für den, welchen es treffe. Trotzdem hält er es für möglich, daß der Dichter dieses vermeide, und er meint, in dem Falle, wo der leidende Tugendhafte mehr Mitleid für sich als Widerwillen gegen den erwecke, der ihn leiden lasse, sei die Darstellung eines ganz Tugendhaften unbedenklich. Aristoteles, meint er, würde selbst seine Lehre in dieser Weise beschränkt haben, hätte er solche Stücke vor sich gehabt, von denen Corneille zwei verschiedene Arten angibt, eine dritte nicht näher bezeichnet. Daß aber diese beiden Arten nicht dem Wesen der Tragödie gemäß seien, weist Lessing nach. Auch die von Aristoteles behauptete Unschicklichkeit eines ganz Lasterhaften zum tragischen Helden gibt Corneille nicht zu; freilich könne ein solcher kein Mitleid, aber wohl Furcht erregen; er versteht nämlich Furcht hier in einem dem Aristoteles fremden Sinne. Lessing räumt ein, daß solche Personen in der Tragödie auftreten dürfen, aber nur als bloße Mittel, wodurch der Dichter mit den andern Personen desto besser die eigentliche Absicht der Tragödie erreichen könne, aber nicht als Hauptpersonen, und er hält die Tragödie für die bessere, welche solcher subalternen Bösewichter nicht bedürfe; denn „je simpler eine Maschine ist, je weniger Federn und Gewichte sie hat, desto vollkommener ist sie". Endlich hat Corneille den Aristoteles verdorben, wenn er dessen Behauptung, die Charaktere der tragischen Personen müßten auf das Gute hingerichtet sein, dahin mißverstanden, sie müßten glänzend, erhaben erscheinen, so daß sie selbst bei aller sittlichen Verwerflichkeit mit einer gewissen Größe der Seele verbunden seien. „Wahrlich einen verderblichern Einfall hätte Corneille nicht haben

können!" ruft Lessing aus. „Befolget ihn in der Ausführung, und es ist um alle Wahrheit, um alle Täuschung, um allen sittlichen Nutzen der Tragödie gethan! Denn die Tugend, die immer bescheiden und einfältig ist, wird durch jenen glänzenden Charakter eitel und romantisch, das Laster aber mit einem Firniß überzogen, der uns überall blendet, wir mögen es aus einem Gesichtspunkte nehmen, aus welchem wir wollen. Thorheit bloß durch die unglücklichen Folgen von dem Laster abschrecken wollen, indem man die innere Häßlichkeit desselben verbirgt!" Bei Gelegenheit einer andern Mißdeutung jenes Ausspruches von Aristoteles, daß die Charaktere gut sein müßten, kommt er darauf, daß die Franzosen gut ausdrücken für stark ausdrücken nehmen. „Man hat den Ausdruck überladen, man hat Druck auf Druck gesetzt, bis aus charakterisirten Personen personifizirte Charaktere, aus lasterhaften oder tugendhaften Menschen hagere Gerippe von Lastern oder Tugenden geworden sind." Also schließt er mit dem Mangel der französischen Bühne an lebenswarmen, menschlich beseelten Charakteren.

Bei Gelegenheit von Diderots rührendem Lustspiel der Hausvater, das mit Mühe und Noth kaum ein oder zweimal auf der pariser Bühne habe erscheinen dürfen, bemerkt er: „Da dieses vortreffliche Stück sich allem Ansehen nach lange, sehr lange, und warum nicht immer? auf unsern Bühnen erhalten wird, da es auch hier nicht oft genug wird können gespielt werden, so hoffe ich Raum und Gelegenheit genug zu haben, alles auszukramen, was ich sowohl über das Stück selbst als über das ganze dramatische System des Verfassers von Zeit zu Zeit angemerkt habe." Leider täuschte ihn die hier ausgesprochene Hoffnung, wiederholt auf das Stück zurückzukommen, da er die Dramaturgie bald darauf abzubrechen sich gedrungen fühlte. Lessing

beginnt mit der Mittheilung der umfangreichen Stellen aus Diderots namenlos erschienenem Roman Les bijoux indiscrets, worin dieser zuerst in bitterm Spotte sein Mißvergnügen über das Theater seines Volkes äußerte, von dem er keineswegs den hohen Begriff hatte, „mit welchem sich seine Landsleute täuschen und Europa sich von ihnen täuschen lassen“. Dann wendet er sich zu den von Diderot seinem Theater angehängten Unterredungen, von denen Lessing, abweichend von seinem frühern fast unbedingten Lobe, gesteht, daß nicht allein die Einkleidung und der Ton derselben ein wenig eitel und pompös und manches als neu Vorgetragene ihm nicht eigen gewesen, sondern auch mehrere Bemerkungen nicht die Gründlichkeit gehabt, die sie in seinem blendenden Vortrag zu haben geschienen; doch seien seine Gegner besonders deshalb so gewaltig über ihn und seine Stücke hergefallen, weil er das französische Theater nicht auf dem geträumten Gipfel der Vollkommenheit gesehen. Diderots Behauptung, daß es in der menschlichen Natur höchstens ein Dutzend wirklich komische Charaktere gebe, sowie den Vorschlag, statt der Charaktere, besonders in der ernsthaften Komödie, Stände auf die Bühne zu bringen, kann auch Lessing nicht billigen; im letztern Falle würde die Klippe der vollkommenen Charaktere kaum zu vermeiden sein, die keineswegs für die Komödie anziehend genug seien, noch auch ihr Nutzen groß genug, um eine neue dramatische Gattung darauf zu bauen. Diese Klippe scheine Diderot überhaupt nicht genug erkundet zu haben; in seinen Stücken steuere er ziemlich gerade darauf los, und in seinen Unterredungen finde sich keine darauf bezügliche Warnung. Im weitern Verlaufe kommt Lessing auf Diderots Behauptung, die Komödie stelle Arten dar, die Tragödie Individuen, wobei er wieder auf Aristoteles zurückgeht, der keinen Unterschied zwischen den Personen der Tragödie und Komödie mache, viel-

mehr von beiden verlange, daß sie allgemein seien. „So wie der aristophanische Sokrates nicht den einzelnen Mann dieses Namens vorstellte noch vorstellen sollte, so wie dieses personifizirte Ideal einer eiteln und gefährlichen Schulweisheit nur darum den Namen Sokrates bekam, weil Sokrates als ein solcher Täuscher und Verführer bekannt war, zum Theil noch bekannter werden sollte; so wie bloß der Begriff von Stand und Charakter, den man mit dem Namen Sokrates verband und noch näher verbinden sollte, den Dichter in der Wahl des Namens bestimmte: so ist auch bloß der Begriff des Charakters, den wir mit den Namen Regulus, Cato, Brutus zu verbinden gewohnt sind, die Ursache, warum der tragische Dichter seinen Personen diese Namen ertheilt. Er führt einen Regulus, einen Brutus auf, nicht um uns mit den wirklichen Begegnissen dieser Männer bekannt zu machen, nicht um das Gedächtniß derselben zu erneuern, sondern um uns mit solchen Begegnissen zu unterhalten, die Männern von ihrem Charakter überhaupt begegnen können und müssen. Nun ist es zwar wahr, daß wir diesen ihren Charakter aus ihren wirklichen Begegnissen abstrahirt haben, es folgt aber doch daraus nicht, daß uns auch ihr Charakter wieder auf ihre Begegnisse zurückführen müsse; er kann uns nicht selten weit kürzer, weit natürlicher auf ganz andere bringen, mit welchen jene wirklichen weiter nichts gemein haben, als daß sie mit ihnen aus einer Quelle, aber auf unzuverfolgenden Umwegen und über Erdstriche hergeflossen sind, welche ihre Lauterkeit verdorben haben. In diesem Falle wird der Poet jene erfundenen den wirklichen schlechterdings vorziehen, aber den Personen noch immer die wahren Namen lassen. Und zwar aus einer doppelten Ursache: einmal, weil wir schon gewohnt sind, bei diesen Namen einen Charakter zu denken, wie er ihn in seiner Allgemeinheit zeiget; zweitens,

weil wirklichen Namen auch wirkliche Begebenheiten anzuhängen scheinen, und alles, was einmal geschehen, glaubwürdiger ist, als was nicht geschehen." Ganz ähnlich hatte sich Lessing schon bei Gelegenheit des Essex und der Zelmire geäußert (vgl. S. 98 ff.); hier, wie dort, finden wir den Satz auf die Spitze getrieben. Aber der Umstand, daß wir gewohnt sind, bei diesen Namen einen Charakter zu denken, kann den Dichter nicht bestimmen, der ja gerade den Charakter durch seine Darstellung sich vor unsern Augen ausprägen lassen soll; und seine Darstellung muß die Begebenheiten so lebendig uns vergegenwärtigen, daß ein Zweifel über ihre Wirklichkeit dem Zuschauer gar nicht kommen kann, wogegen jede Abweichung von allgemein bekannten Begebenheiten nothwendig störend wirkt. Von Diderot wendet sich Lessing zu dem Engländer Hurd, der gleichfalls der Tragödie, die eine wirkliche Begebenheit schildere, besondere, der Komödie, die etwas Erdichtetes darstelle, allgemeine Charaktere zuweist; nur meint er, müsse auch ein tragischer Charakter in gewisser Weise nach der von Aristoteles verlangten Allgemeinheit entworfen sein; ob dies möglich sei läßt Lessing unentschieden, da er nicht alle Schwierigkeiten in diesen Blättern aufzulösen brauche, sondern nur Anregung zu weiterer Betrachtung und Untersuchung geben wolle. Hiermit bricht er diesmal seine Betrachtungen über Diderot ab.

Im Schlußworte der Dramaturgie beruft sich Lessing darauf, daß sein eigenes Studium der dramatischen Dichtkunst ihn zu Ergebnissen geführt habe, die vollkommen mit demjenigen übereinstimmten, was Aristoteles aus den unzähligen Meisterwerken der dramatischen Kunst abstrahirt habe, und er geht hier so weit, die Dichtkunst des Aristoteles für ein so unfehlbares Werk zu erklären, als es die Elemente des Euklides nur immer seien, ihre Grundsätze für eben so wahr und gewiß anzusprechen, nur

freilich nicht so faßlich und daher der Chikane mehr ausgesetzt, als alles in jenen Enthaltene; ja er getraut sich zu beweisen, daß die Tragödie von der Richtschnur des Aristoteles keinen Schritt sich entfernen könne, ohne sich eben so weit von ihrer Vollkommenheit zu entfernen. Damit konnte es Lessing im vollsten Sinne unmöglich Ernst sein, aber Entschiedenheit schien ihm hier durchaus nöthig, er mußte seinen Standpunkt den französischen Kritikern gegenüber möglichst befestigen, indem er sich auf ein so untrügliches Werk berief, nach welchem er die französische Bühne um so mehr beurtheilen durfte, als diese sich rühmte, demselben gefolgt und gerade dadurch zu jener Stufe der Vollkommenheit gelangt zu sein, auf welcher sie alle übrigen Bühnen der Welt weit unter sich erblickte. „Wir haben das auch lange so fest geglaubt, daß bei unsern Dichtern den Franzosen nachahmen eben so viel gewesen ist als nach den Regeln der Alten arbeiten. Indeß konnte das Vorurtheil nicht ewig gegen unser Gefühl bestehn. Dieses ward glücklicherweise durch einige englische Stücke aus seinem Schlummer erweckt, und wir machten endlich die Erfahrung, daß die Tragödie noch einer ganz andern Wirkung fähig sei, als ihr Corneille und Racine zu ertheilen vermocht haben. Aber geblendet von diesem plötzlichen Strahle der Wahrheit, prallten wir gegen den Rand eines andern Abgrundes zurück. Den englischen Stücken fehlten zu augenscheinlich gewisse Regeln, mit welchen uns die französischen so bekannt gemacht hatten. Was schloß man daraus? Dieses: daß sich auch ohne diese Regeln der Zweck der Tragödie erreichen lasse; ja daß diese Regeln wohl gar Schuld sein könnten, wenn man ihn weniger erreiche. Und das hätte noch hingehn mögen! Aber mit diesen Regeln fing man an alle Regeln zu vermengen, und es überhaupt für Pedanterei zu erklären, dem Genie vorzuschreiben, was es thun und was es nicht thun müsse.

Kurz, wir waren auf dem Punkte, uns alle Erfahrungen der vergangenen Zeit muthwillig zu verscherzen, und von Dichtern lieber zu verlangen, daß jeder die Kunst aufs neue für sich erfinden solle.“ Lessing deutet hiermit besonders auf die 1786 begonnene allgemeine deutsche Bibliothek der schönen Wissenschaften von Klotz, welche, aller Regeln spottend, das regellose Genie auf den Schild erhob. Auch hatte Gerstenberg schon vor dem Erscheinen der Dramaturgie in dem Aufsatze Etwas über Shakespeare (1766) sich über das Verhältniß Shakespeares zu den Alten aus Mißverständniß des Aristoteles in einer Lessings Ueberzeugungen verletzenden Weise geäußert. Derselbe war darauf mit seinem Ugolino aufgetreten, von welchem Lessing schon im April 1767 an Nicolai schrieb, es sei viel Kunst darin, man spüre den Dichter, der sich mit dem Geiste des Shakespeare genährt habe, aber das Stück werde schwerlich oder gar nicht aufgeführt werden können. Dem Dichter selbst sprach er im folgenden Februar seine Bewunderung über seine Behandlung des körperlichen Schmerzes aus, der unter allen Leiden am schwersten darzustellen sei; er habe die schrecklichste Art desselben mit so großer Wahrheit und so mannigfaltiger Wahrheit behandelt, daß seine Rührung mehr als einmal durch das Erstaunen über die Kunst unterbrochen worden sei, wobei er ihm aber nicht verhehlen könne, sein Mitleid bei dem Stücke sei ihm oft zur Last geworden oder habe vielmehr aufgehört Mitleid zu sein, so daß es zu einer gänzlich schmerzhaften Empfindung geworden, und er ohne die Neugierde, wie der Dichter die Darstellung durchführen werde, das Stück schwerlich zu Ende gelesen hätte. Den Grund davon fand er darin, daß die meisten Personen des Stückes völlig unschuldig litten, die kleine Schuld der Hauptperson, deren kaum gedacht werde, außerhalb des Stückes liege. Etwas anders sei es, wenn

Dante denselben schrecklichen Hungertod als geschehen erzähle, und etwas anders, wenn das Drama ihn als geschehend vorführe; der Unterschied der Gattungen mache hier alles. Obgleich eine Tragödie sowohl einen glücklichen als einen unglücklichen Ausgang haben könne, so zeige doch gleich die Anlage, welchen von beiden wir zu erwarten haben. Die Ungewißheit des Ausganges, welche allein den Ugolino zurückhalten könne, an sich und seinen Kindern eine rasche That zu verüben, komme hier in eine sonderbare Kollision mit der nach der Exposition unzweifelhaften Gewißheit, so daß der Zuschauer kaum den Augenblick erwarten könne, wo Ugolino den Entschluß fasse, seiner eigenen und des Zuschauers Marter auf die kürzeste und beste Art ein Ende zu machen. Allein der Dichter muß gerade die Hoffnung Ugolinos dem Zuschauer so lebhaft mitzutheilen wissen, daß diesem gar nicht der Gedanke kommen kann, das Stück ende jedenfalls in traurigster Weise. Müßte nicht jede Tragödie, deren Ausgang wir kennen, ihre Wirkung einbüßen, wenn jener gegen den Ugolino vorgebrachte Vorwand maßgebend wäre? Auch Klopstocks Hermannsschlacht hatte Lessing gleich nach ihrer Vollendung gelesen und vortrefflich gefunden, wenn sie auch keine Tragödie und nicht aufzuführen sein sollte.

Kehren wir zum Schlußworte der Dramaturgie zurück, so spricht hier Lessing die Hoffnung aus, das einzige Mittel getroffen zu haben, um die eingetretene Gährung des Geschmacks zu hemmen. Unter dieser Gährung kann er nur den Gegensatz zwischen der französischen und der freiern, aller Regeln spottenden Richtung meinen; der letztern war er durch die Hinweisung auf die unumstößlichen Regeln des Aristoteles entgegengetreten, doch erwähnt er dieses Punktes im folgenden gar nicht, wo er nur bemerkt, er dürfe sich schmeicheln, auf die Hemmung der Gährung des

Geschmackes dadurch losgearbeitet zu haben, daß er angelegentlichst den Wahn von der Regelmäßigkeit der französischen Bühne bestritten. Noch einmal hebt er hervor, was er unzweifelhaft erwiesen zu haben glaubt: „Gerade keine Nation hat die Regeln des alten Drama mehr verkannt als die Franzosen. Einige beiläufige Bemerkungen, die sie über die schicklichste Einrichtung des Drama bei dem Aristoteles fanden, haben sie für das Wesentlichste angenommen, und das Wesentliche durch allerlei Einschränkungen und Deutungen dafür so entkräftet, daß nothwendig nichts anders als Werke daraus entstehn konnten, die weit unter der höchsten Wirkung blieben, auf welche der Philosoph seine Regeln kalkulirt hatte." Und so erbietet er sich, in getreuer Befolgung der echten Regeln des Aristoteles jedes Stück des Corneille besser zu machen, ohne ein Dichter wie Corneille zu sein und ohne damit ein wirkliches Meisterstück zu liefern. So läßt er also Corneilles Dichtertalent bestehn, wenn er auch von seinen Stücken behauptet, daß sie keineswegs den Zweck der Tragödie erreichen.

Lessing zerschlug das Götzenbild des französischen Dramas, das nicht allein durch die Macht, welche der französische Geschmack überhaupt in Deutschland übte, sondern auch dadurch als Musterbild galt, daß man mit den Franzosen selbst sich eingebildet hatte, es ruhe auf den Regeln des Aristoteles. Daß die Franzosen den griechischen Philosophen mißverstanden und die mißverstandenen Sätze sich willkürlich zurecht gelegt, diesen Beweis zu führen, mußte Lessings Hauptangelegenheit sein. Indem er nun die wirklichen Grundlehren des Aristoteles der französischen Tragödie entgegenhielt, war es ihm leicht den Beweis zu liefern, daß diese dem Wesen der Dichtart nicht genüge. Nur um diesen Beweis war es ihm zu thun, nicht um eine wahrhafte Würdi-

gung der französischen Tragödie, deren Werth nicht auf jenen falsch gefaßten Lehren des Aristoteles beruht, den aber ins Licht zu setzen diesmal ihm durchaus fern lag. Der Zweck von Corneilles Stücken war hohe, glänzende Charaktere in Handlung zu setzen und durch solche über die gewöhnlichen Menschen erhabene Gestalten die Zuschauer zu Bewunderung hinzureißen. Aber auch in ihrer ganzen äußern Form sollte die Tragödie den Charakter des Glänzenden an sich tragen, in überraschenden Wendungen, in der buntesten Verschlingung der Handlungen und der wunderbarsten Lösung, in der Pracht einer gehobenen Sprache, die des würdigen Schrittes des Verses nicht entbehren konnte. Selbst das Zusammendrängen der Handlung in die kurze Zeit eines Tages und die Beschränkung auf einen Ort, die der französischen Bühne bereits von Jodelle als ein antikes Gesetz aufgezwungen worden war, schien die Wirksamkeit einer auf das Staunen berechneten Handlung eher zu fördern als zu hindern, wenn auch die einzelnen Dichter sich mehr oder weniger diese Gesetze bequem zu machen suchten, wie es Corneille bereits in seinem ersten Versuche, dem Cid, gethan, der, aus dem Spanischen entlehnt, ein rechtes Musterstück der auf Heroismus gestellten französischen Bühne geworden.*) Treffend bemerkt Varnhagen von Ense: „Die französische Bühne ist ein Wesen eigener Art, ein Gebild aus den tiefsten Eigenschaften des Volkes durch die Arbeit zweier Jahrhunderte hervorgearbeitet. Alles ist hier auf unwidersprochene Voraussetzung, auf verabredetes Zugeständniß gebaut; erst wer dazu beistimmt, darf hier urtheilen.“ Lessing drückte gleichsam absichtlich das eine Auge zu, um mit dem andern um so schärfer die Mängel entdecken zu können; er übersah, daß

*) Vgl. meine Erläuterungen zu Herders Cid S. 65 ff.

thatsächlich die französische Bühne auf etwas ganz anderm beruhe als auf der vorgeblichen Lehre des Aristoteles, daß ihr Ziel nicht Erregung des Mitleids, sondern der Bewunderung war, daß sie durch Heroismus, durch Glanz und Erhabenheit der Charaktere und Handlungen ergreifen wollte. Hätte er sie von diesem ihrem Standpunkte aus als eine Bildung des französischen Volksgeistes betrachtet, so würde er ihr gerechter geworden sein; aber er wollte sie aus entschiedenster Abneigung bekämpfen, wozu ihm die Berufung auf Aristoteles und der Wahn, die Franzosen hätten die echte Tragödie in vollendetster Gestalt dargestellt, sie hätten diese Dichtart, welche bei den Griechen erst in der Kindheit gestanden, zur höchsten Reife geführt, die gelegensten Haltpunkte bot. Nach Lessings Meinung hatte Aristoteles die einzig richtige Lehre von der Tragödie aufgestellt, und er glaubte sich deshalb um so mehr berechtigt, schonungslos nach dessen Grundsätzen diese sogenannte klassische Bühne zu beurtheilen. Die Franzoson selbst hatten ihre Tragödie als die allgemein mustergültige vor aller Welt ausgerufen, und die meisten Deutschen waren in diesem Wahne befangen, gegen welchen selbst Diderot scharf aufgetreten war. Dieser Ueberhebung und diesem verderblichen Anstaunen und Nachahmen gegenüber konnte es Lessing nicht in den Sinn kommen, die nationale Bedeutung der französischen Tragödie ins Licht zu setzen, er wollte sie nur von dem angemaßten Throne herabstürzen, wodurch er die Befreiung der Deutschen aus diesen schmachvollen Ketten mit rücksichtslosem, den Feind vernichtendem Heldenmuth vollbrachte. Er selbst verkannte ebensowenig den eigenen Werth der in sich so vollendeten Form des französischen sogenannten klassischen Dramas, als er vergaß, welche Bedeutung die französische Dichtung und Kritik für seine eigene Ausbildung gehabt, er wollte nur den Deutschen zeigen,

daß diese Form weder den Regeln des Aristoteles entspreche, noch die echttragische Wirkung der Rührung übe, und es dem deutschen Drama zum entschiedenen Verderben gereiche, wenn es nicht der nicht vom wahren Geiste der Kunst geleiteten beschränkten französischen Manier entsage. Seine eigene Ansicht vom Wesen der Tragödie ist, weder insofern sie dem Aristoteles folgen will, noch in ihrer selbständigen Begründung haltbar, und er würde sehr in Verlegenheit gekommen sein, wenn er in vielen Stücken Shakespeares die Reinigung durch Mitleid und Furcht hätte nachweisen sollen. Freilich hat nicht allein Schiller in seiner schon angeführten Abhandlung über die tragische Kunst gleichfalls Erregung des Mitleides als Zweck der Tragödie hingestellt, sondern auch die neuere Aesthetik ist nicht über das Mitleid hinausgekommen, aber dieses ist so wenig der Zielpunkt der Tragödie, wie Heiterkeit und Lachen der der Komödie, Bewunderung der der Epopöe. Man ließ sich eben durch Aristoteles und die falsche Bedeutung, welche man dem Begriffe tragisch komisch gab, verleiten, ohne zu bedenken, daß die Griechen selbst diese Worte auf den hohen und den spöttischen Ton bezogen. Mit Aristoteles hielt man in der Tragödie die Handlung für das Erste und Hauptsächlichste, wobei man sich auch durch den griechischen Ausdruck Drama bestimmen ließ, der aber nicht auf die Handlung der Tragödie, sondern auf die Handlung auf der Bühne, auf die Darstellung durch Handelnde, im Gegensatz zur Erzählung geht.*) Gerade umgekehrt ist beim Epos die Handlung die Hauptsache, im Drama die in der Handlung sich entfaltenden Charaktere. Die Charaktere bedürfen eben zur lebendigsten Ausprägung

*) Vgl. meinen Aufsatz „Das Wort δρᾶμα" in den Jahrbüchern für klassische Philologie 1873 Heft 9.

der persönlichen Darstellung, und deshalb fordert das Drama die Kunst des Schauspielers, während das die Handlung darstellende Epos sich mit der Erzählung des Rhapsoden begnügt. Das unsterbliche Verdienst von Lessings Dramaturgie besteht nicht sowohl in dem Positiven, was er aufgestellt, obgleich sie im einzelnen reich an den treffendsten Urtheilen und Ansichten ist, als in der Bekämpfung der französischen Unnatur, Pomphaftigkeit und Beschränktheit, von welcher wir uns frei machen müßten, wenn wir ein echt deutsches, unserer würdiges Drama schaffen wollten, in der Hinweisung auf die Natur und die, welche aus dieser Quelle die reinsten Züge gethan, die Alten und Shakespeare, den nur niemand nachzuahmen sich beigehn lassen solle, endlich in der Betonung der Schwierigkeit, ein vollendetes Drama zu schaffen, wozu frischeste Dichterkraft mit eifrigstem Studium und gereifter Erkenntniß sich vereinen müsse. So steht er als Befreier der deutschen Tragödie da, der aber zugleich, indem er vor wilder Regellosigkeit warnt, auf die rechten Wege hinweist, wenn auch seine eigene, auf Erregung des Mitleids und der Furcht zielende Bestimmung der Tragödie als unzureichend und verfehlt sich erweist.*) Wenn er heute erwachte, würde er freilich

*) Humbert hat in dem nach unserer schon so viele Jahre vorliegenden Ausführung vollig unnöthigen Aufsatze „Lessings Stellung zur französischen Literatur" in Gosches Archiv für Literaturgeschichte II, 443 ff. manche unhaltbare Behauptungen neben vielen richtigen, aber nur den Unkundigen unbekannten aufgestellt. So übersieht er, daß Lessing Nro. 81 ausdrücklich sagt, daß die Franzosen noch immer keine wahre Tragödie haben, er also weder Racine noch Voltaire für vollendete Tragiker gleich den griechischen Dichtern hält, er auch diesen die wahre Rührung abspricht, ohne eben behaupten zu wollen, daß „kein Franzose fähig sei, ein wirklich rührendes tragisches Werk zu macheu". Wenn er Corneilles Stücke nicht halb so rührend findet als Voltaires Zaire, so erkennt er doch auch dieser keineswegs die wahre Rührung der Seele zu, er erklärt es für ein nicht von der Liebe, sondern von der Galanterie diktirtes

unsere Tragödie fast in eben so schmachvollen Fesseln finden, als diejenigen waren, aus denen er sie befreite, den Fesseln einer leeren Theaterroutine, welche sich von dem Maschinisten und dem Mangel der Zuschauer an lebhafter Einbildungskraft ihre das freie Leben der Dichtung verkümmernden Gesetze vorschreiben läßt.

Viel anerkenender als über die hochberühmte klassische Tragödie der Franzosen lautete Lessings Urtheil über ihre Komödie, bei welcher sie nicht durch ganz falsche Beschränkungen und das Streben nach Hohem und Glänzendem verleitet wurden, sondern sich eben in ihrem rechten Elemente befanden. Freilich stellt er hier Molière, den er früher seinem Vater gegenüber so hoch feierte, nicht neben Shakespeare, wie er es später einmal

Stück, spricht Voltaire nur eine vortreffliche Kenntniß des „Kanzleistils" der Liebe zu, und so vermißt er bei allen ihren Tragikern, unter denen er Racine am höchsten stellt, die reine Sprache tiefen Gefühls. Das oben angeführte 81. Stück der Dramaturgie enthält die vollständigste Widerlegung von Humberts Behauptung, Lessing habe Racines und Voltaires Dramen für wirklich rührend gehalten, in ihnen den reinen Ausdruck des Gefühls gefunden, da er dort ausdrücklich angibt, warum die Franzosen noch kein wirklich rührendes Werk besäßen. Humbert übersieht ganz, daß Lessing bei dem Drama auf Wahrheit und Natürlichkeit drang, die er bei dem klassischen Drama der Franzosen mit Recht vermißte, aber in so hohem Grade bei Shakespeare fand, auf den er so häufig als das höchste Genie hinweist, wenn dies auch hinter seinem Kampfe gegen die Anmaßlichkeit der Franzosen zurücktritt. Vgl. Sendel „Lessing-Aristoteles' Verhältniß zu Shakespeare" in Gosches Archiv II, 74 ff. Die Vorzüge des klassischen Dramas der Franzosen erkannte er wohl an, aber es galt ihm gegen den falschen tragischen Ton und Stil anzukämpfen, den die Deutschen in blindem Glauben an jenen verehrten und nachahmten. Die bösen Blicke, welche Humbert auf Lessings eigene Stücken und Schillers und Goethes Dramen wirft, sind auch bei seinem Liebäugeln mit dem französischen Drama noch bedauerlich. Sein Standpunkt ist eben ein schiefer. Wäre er tiefer in die großartigen Schöpfungen unserer großen Dramatiker eingedrungen und hätte überhaupt für die nationale Richtung unserer Dichtung mehr Verständniß, er würde sich solcher leeren Mißurtheile nicht schuldig gemacht haben.

gelegentlich thut, aber es kam ihm jetzt auch nicht darauf an, die Deutschen auf ein solches Musterbild mit Begeisterung hinzuweisen, da er sie nichts weniger als zur Nachahmung der Franzosen reizen wollte, von denen er sie nur zu sehr abhängig sah; eine hohe Schätzung Molières blickt aber auch hier überall durch. Von Molières Stücken war nur das Possenspiel die Frauenschule gegen Ende der in der Dramaturgie behandelten Zeit zur Aufführung gekommen. Voltaire hatte bemerkt, es sei diese von einer ganz neuen Gattung, da alles darin nur Erzählung, aber eine so künstliche Erzählung, daß alles Handlung zu sein scheine. Lessing hebt dagegen hervor, auf der Bühne wolle man nur wirkliche Handlung sehn, und Molière habe mit Recht behauptet, in seiner Frauenschule seien die Erzählungen gemäß der innern Verfassung des Stückes wirkliche Handlungen, da das Lächerliche des Alten, welches der Dichter eben habe schildern wollen, gerade auf Veranlassung der Erzählungen des ihm drohenden Unfalls sich darstelle. Der komischen Kraft Molières sowohl im Hochkomischen als im Niedrigkomischen wird mehrfach gedacht, und als non plus ultra im erstern der Misanthrop bezeichnet. Mit Voltaires Kaffehaus ist Lessing nicht übel zufrieden, wenn auch englische Kritiker manches daran nicht mit Unrecht ausgesetzt hätten. Von einem andern Stücke, das Voltaire für sein Haustheater gemacht, bemerkt er, es sei dafür gut genug; 1758 habe man es zu Carouge gespielt, aber, so viel er wisse, noch nicht in Paris. „Nicht, als ob sie da seit der Zeit keine schlechtern Stücke gespielt hätten; denn dafür haben die Marins und Le Brets wohl gesorgt. Sondern weil — ich weiß selbst nicht. Denn ich wenigstens möchte doch noch lieber einen großen Mann in einem Schlafrocke und seiner Nachtmütze als einen Stümper in seinem Feierkleide sehn." Voltaire als großen Mann zu be-

zeichnen, konnte Lessing nach allem, was er bis dahin (die Stelle findet sich gegen Ende der Dramaturgie) gegen diesen aufgebracht, und nach seiner Auffassung wahrer, nur mit strenger Sittlichkeit bestehender Größe nicht einfallen, wenn er ihm auch dichterische Begabung nicht absprach. Das ironische Kompliment soll darauf hindeuten, daß Voltaire auch solche leichtere Waare der Welt nicht habe vorenthalten sollen; die angenommene Verlegenheit leitet treffend das Kompliment ein. „Charaktere und Interesse hat das Stück nicht“, fährt er fort, „aber verschiedene Situationen, die komisch genug sind. Zwar ist auch das Komische aus dem allergemeinsten Fache, da es sich auf nichts als aufs Incognito, auf Verkennung und Mißverständnisse gründet. Doch die Lacher sind nicht ekel; am wenigsten würden es unsere deutschen Lacher sein, wenn ihnen das Fremde der Sitten und die elende Uebersetzung das mot pour rire nur nicht meistens so unverständlich machte.“ So weist er auf das, was einem Lustspiele den Hauptwerth verleihe, entschieden hin und gibt der deutschen Genügsamkeit ihr Theil, wie er auch die Armseligkeit der neuesten französischen Lustspiele andeutet, die man sich in Paris gefallen ließ. Destouches, dessen verheirateten Philosophen er unter die Meisterstücke der französischen Bühne zählt, die man auch unter uns immer mit Vergnügen sehn werde, wird gegen die Ungerechtigkeit der Kunstrichter in Schutz genommen, bei denen seine lustigsten Stücke gerade den allerwenigsten Beifall gefunden, da man ihn in die Sphäre eines feinern, höhern Komischen, als man selbst in den ernsthaftesten Stücken Molières gewohnt gewesen sei, habe einsperren wollen, weil er mit derartigen Stücken begonnen und sich darin ausgezeichnet hatte. Freilich sei das Niedrigkomische in ihm mit dem Molièreschen nicht zu vergleichen, es sei um vieles steifer, zeige mehr den witzigen Kopf als den

getreuen Maler; seine Narren seien selten behagliche Narren, wie sie aus den Händen der Natur kommen, sie seien meistentheils von der hölzernen Gattung, wie sie die Kunst schnitzle, und mit Affektation, mit verfehlter Lebensart, mit Pedanterie überlade. „Aber demungeachtet sind seine lustigen Stücke am wahren Komischen so geringhaltig noch nicht, als sie ein verzärtelter Geschmack findet; sie haben Szenen mitunter, die uns aus Herzensgrunde zu lachen machen, und die ihm allein einen ansehnlichen Rang unter den komischen Dichtern versichern könnten.“ Lessing war nicht so ekel, daß er eine derbe Posse, ein erschütterndes Gelächter von der Bühne hätte fern halten wollen, vielmehr schien ihm eine starke komische Kraft eine höchst bedeutende Gabe nur das Lächerliche, welches Ekel erregt, wollte er mit entschiedenstem Rechte — das mögen sich unsere Dichter merken! — von ihr entfernt wissen. So bemerkt er von einem gleich am ersten Abend zum Schlusse gegebenen einaktigen Lustspiel von le Grand: „Der Einfall, der dabei zum Grunde liegt, ist drollig genug, und einige Situationen sind sehr lächerlich. Nur ist das Lächerliche von der Art, wie es sich mehr für eine satirische Erzählung als auf die Bühne schickt. Der Sieg der Zeit über Schönheit und Jugend macht eine traurige Idee; die Einbildung eines sechzigjährigen Gecken und einer ebenso alten Närrin, daß die Zeit nur über ihre Reize keine Gewalt sollte gehabt haben, ist zwar lächerlich; aber diesen Gecken und diese Närrin selbst zu sehn ist ekelhafter als lächerlich.“ Von einem andern Stücke desselben le Grand sagt er nur, es gefalle sehr, nachdem er die Quelle nachgewiesen, woraus dieser geschöpft. Mit Anerkennung gedenkt er eines „kleinen artigen“ Stückes von Ceron, und von dem Finanzpachter von Saintfoix rühmt er: „Es besteht aus ein Dutzend Szenen von der äußersten Lebhaftigkeit. Es

dürfte schwer sein, in einem so engen Bezirk mehr gesunde Moral, mehr Charakter, mehr Interesse zu bringen. Die Manier dieses liebenswürdigen Schriftstellers ist bekannt. Nie hat ein Dichter ein kleineres niedlicheres Ganze zu machen gewußt als er." Von Marivaux, dem Lessing selbst in seinem jungen Gelehrten gefolgt war, wird bemerkt, daß seine Stücke, deren er einige dreißig geschrieben, bei allem Reichthum an mannigfaltigen Charakteren und Verwicklungen, sich doch sehr ähnlich seien. „In allen der nämliche schimmernde und öfters allzu gesuchte Witz, in allen die nämliche metaphysische Zergliederung der Leidenschaften, in allen die nämliche blumenreiche, neologische (neuerungssüchtige) Sprache. Seine Plane sind nur von einem sehr geringen Umfange; aber, als ein wahrer Kallippides seiner Kunst*), weiß er den engen Bezirk derselben mit einer Menge so kleiner und doch so merklich abgesetzter Schritte zu durchlaufen, daß wir am Ende einen noch so weiten Weg mit ihm zurückgelegt zu haben glauben." Sein Bauer mit der Erbschaft sei in Hamburg Waare für den Platz, und mache daher allezeit viel Vergnügen. Die Fabel desselben hätte jeder erfinden können, aber wenige würden sie so unterhaltend zu machen gewußt haben. „Die drolligste Laune, der schnurrigste Witz, die schalkischste Satire lassen uns vor Lachen kaum zu uns selbst kommen, und die naive Bauernsprache gibt allem eine ganz eigene Würze." Hierbei rühmt er die meisterhafte Uebersetzung des französischen Patois in das dortige Plattdeutsch. Als das beste Stück von Regnard wird der Spieler gerühmt. Sein Zerstreuter könne als eine

*) Lessing deutet auf das griechische Sprichwort von einem Läufer Kallippides, der gar nicht vorwärts kam (Suet. Tib. 38). An den tragischen Schauspieler, dem man wegen seiner ins Lächerliche gehenden Nachahmung der Wirklichkeit den Namen des Affen gab, hat man hier irrig gedacht.

gute Farze gelten, die zu lachen mache, sei aber nichts weniger als eine gute förmliche Komödie, wofür der Dichter sie am Anfange ausgegeben habe; auch könne er ihm nicht viel Mühe gemacht haben, da Regnard zu dem, was er aus la Bruyère genommen, nicht viel hinzugethan habe, die Versifikation fehlerhaft und nachläſſig sei. Sein Demokrit wimmle von Fehlern und Ungereimtheiten, und doch gefalle er; der Kenner lache dabei so herzlich als der Unwiſſendſte aus dem Pöbel. Daraus folge, daß die Schönheiten des Stückes wahre allgemeine Schönheiten sein müßten und die Fehler vielleicht nur willkürliche Regeln beträfen, über die man sich leichter hinwegsetzen könne, als die Kunstrichter es Wort haben wollten. Die Einheit des Ortes und alles Uebliche habe er aus den Augen gesetzt, sein Demokrit und sein Athen hätten gar nichts mit der wirklichen Person und mit dem wirklichen Athen zu schaffen, so daß man ganz erdichtete Namen an ihre Stelle setzen könne. „Seine Absicht war, die Sitten seines Landes unter fremden Namen zu schildern. Diese Schilderung ist das Hauptwerk des komischen Dichters, und nicht die historische Wahrheit.“ Dagegen möchten freilich andere Fehler schwer zu entschuldigen sein: der Mangel des Interesses, die kahle Verwicklung, die Menge überflüſſiger Personen, das abgeschmackte, unsinnige Geschwätz des Demokrit. Aber was übersehe man nicht bei der guten Laune, in die uns Strabo und Thales versetzten, von denen der erstere freilich als Charakter nicht genau zu fassen, der andere aber der beste, drolligste und ausgeführteste Charakter, und dazu unentbehrlich sei. Von Quinaults koketter Mutter, welche die Kenner unter die besten aus dem vorigen Jahrhundert auf der französischen Bühne erhaltenen Stücke rechneten, gesteht er, daß sie wirklich viel gutes Komisches enthalte, dessen sich Molière nicht hätte schämen dürfen, nur der fünfte Aufzug und

die ganze Auflösung hätten weit besser sein können. An dem Advokat Patelin, einem Possenspiel des fünfzehnten Jahrhunderts, das Bruegs neu bearbeitet, rühmt er die ungemeine Lustigkeit und das gute Komische, das aus der Handlung selbst und aus der Situation der Person entspringe, und nicht auf bloßen Einfällen beruhe, womit er darauf hindeutet, wie leicht es sich die komischen Dichter zu machen pflegen, indem sie durch bloße Witzworte Lachen zu erregen suchen, ohne wirklich komische Charaktere treffend zu schildern und sie in wahrhaft komische Verwicklungen zu bringen, worin sie sich recht entfalten können. Die Mahnung, das Komische müsse aus der Handlung selbst und aus den Situationen entspringen, kann man auch unsern Lustspieldichtern nicht genug einschärfen.

Die ausführlichste Erörterung ruft Favarts nach einer Erzählung Marmontels gedichteter Soliman II. hervor. Obgleich die Erzählung keine moralische sei, wofür der Dichter sie ausgegeben, habe sie wohl verdient, auf das Theater gebracht zu werden, da es nicht nothwendig sei, daß aus der Fabel des dramatischen Dichters sich eine allgemeine Wahrheit folgern lasse. Auch habe Favart seine Aufgabe sehr glücklich gelöst. „Ich rathe allen, die unter uns das Theater aus ähnlichen Erzählungen bereichern wollen, die favartsche Ausführung mit dem marmontelschen Urstoffe zusammenzuhalten. Wenn sie die Gabe zu abstrahiren haben, so werden ihnen die geringsten Veränderungen, die dieser gelitten und zum Theil leiden müssen, lehrreich sein, und ihre Empfindung wird sie auf manchen Handgriff leiten, der ihrer bloßen Spekulation wohl unentdeckt geblieben wäre, den noch kein Kritiker zur Regel generalisirt hat, ob er es schon verdiente, und der öfters mehr Wahrheit, mehr Leben in ihr Stück bringen wird als alle die mechanischen Gesetze, mit

denen sich kahle Kunstrichter herumschlagen und deren Beobachtung sie lieber, dem Genie zum Trotze, zur einzigen Quelle der Vollkommenheit eines Drama machen möchten." So deutet er hier entschieden auf eigenes Studium bewährter Meisterstücke hin, das mehr als abstrakte Regeln den Dichtergeist nähre. Wenn die französischen Kunstrichter den Favart nicht allein wegen desjenigen tadelten, was sie an Marmontels Charakteren mit Recht anstößig fanden, sondern ihm Schuld gaben, er habe die Sache schlimmer gemacht, so zeigt dagegen Lessing, daß dieser seinen Stoff sehr einsichtig verbessert und für die Bühne geschickt zubereitet habe.*) Marmontels Roxelane ist ein „kleines, närrisches, vermessenes Ding", das die Kunst versteht, den Sultan, der an ihr Geschmack gefunden, immer gieriger zu machen und seine Begierde nicht eher zu befriedigen, bis sie ihren Zweck erreicht hat: dagegen zeichnet uns Favart ein liebes, ebenso vernünftiges als drolliges Mädchen, das durch seine Dreistigkeiten, welche der Dichter aus eigenen Mitteln noch vermehrt, nicht

*) Weniger günstig urtheilte er später. Im Nachlaß zur Dramaturgie finden sich bei der Wiederholung des Stückes (zur 71. Vorstellung) folgende Bemerkungen: „Ob Favart die Veränderungen aus kritischen Ursachen gemacht? Ob er es nicht bloß gethan, um seiner Nation zu schmeicheln? und seine Französin nicht allein zum lebhaftesten, witzigsten, unterhaltendsten, sondern auch edelsten Mädchen zu machen? — Die französischen dramatischen Dichter überhaupt sind jetzt die berechnendsten Schmeichler der Nation. — Gleichwohl sind wir Deutsche so gutherzige Narren, ihnen diese Stücke nachzuspielen, und die hohlen Lobeserhebungen der Franzosen auf deutschen Theatern erschallen zu lassen. Unmöglich können doch bei uns ihre Tragödien von der Art gefallen, und ihre Komödien von der Art müssen vollends verunglücken. Wir haben keine Roxelanen; wo sollen unsere Schauspieler die Muster davon gesehen haben? Kein Wunder also, daß sie diese Rollen allezeit schlecht spielen. Und desto besser!" Im November 1770 schreibt er an Frau König, er sei dem Stücke nicht gut, und er würde es auf keinem deutschen Theater dulden, wenn auch Roxelane eine Deutsche wäre.

seine Schwäche mißbrauchen, sondern seine Liebe auf die Probe stellen will. „Denn kaum hat sie den Sultan dahin gebracht, wo sie ihn haben will, kaum erkennt sie, daß seine Liebe ohne Gränzen ist, als sie gleichsam die Larve abnimmt, und ihm eine Erklärung thut, die zwar ein wenig unvorbereitet kommt, aber ein Licht auf ihre vorige Aufführung wirft, durch welches wir ganz mit ihr ausgesöhnt werden." Nachdem sie ihre Bewunderung seiner edlen, großen, ganz den Empfindungen der Ehre offenen Seele ausgesprochen, die sie jetzt durchaus kenne (inwiefern dies wirklich nach allem, was sie mit dem Sultan versucht, der Fall sei, berührt Lessing nicht weiter), nachdem sie ihr Entzücken über so viel Tugend zu erkennen gegeben, soll er nun auch sie kennen lernen. „Ich liebe Dich, Soliman; ich muß Dich wohl lieben! Nimm alle Deine Rechte, nimm meine Freiheit zurück; sei mein Sultan, mein Held, mein Gebieter! Ich würde Dir sonst sehr eitel, sehr ungerecht scheinen müssen. Nein, thue nichts, als was Dich Dein Gesetz zu thun berechtigt. Es gibt Vorurtheile, denen man Achtung schuldig ist. Ich verlange einen Liebhaber, der meinetwegen nicht erröthen darf; sieh hier in Roxelanen — nichts als Deine unterthänige Sklavin." Der Sultan selbst, meint Lessing, höre auf, uns verächtlich zu scheinen, da diese bessere Roxelane seiner Liebe würdig sei. Allein dann müßte es doch nicht seine sinnliche Begierde und das herrische Wesen der Geliebten sein, die ihn solche Demüthigungen dulden lassen, sondern die Ahnung ihrer zur Liebe geschaffenen zarten Seele. Daß aber nicht bloß sinnliche Lust den Sultan getrieben, dürfte der Schluß des Stückes (man kann freilich fragen, ob nicht im Widerspruch mit der frühern Darstellung?) uns beweisen. Darauf scheint Lessing hinzudeuten, wenn er fortfährt: „Wir fangen sogar in dem Augenblicke an zu fürchten,

er möchte die nicht genug lieben, die er uns zuvor viel zu sehr zu lieben schien, er möchte sie bei ihrem Worte fassen, der Liebhaber möchte den Despoten wieder annehmen, sobald sich die Liebhaberin in die Sklavin schickt; eine kalte Danksagung, daß sie ihn noch zu rechter Zeit von einem so bedenklichen Schritte zurückhalten wollen, möchte anstatt einer feurigen Bestätigung seines Entschlusses erfolgen; das gute Kind möchte durch ihre Großmuth wieder auf einmal verlieren, was sie durch muthwillige Vermessenheiten so mühsam gewonnen: doch diese Furcht ist vergebens, und das Stück schließt sich zu unserer völligen Zufriedenheit." Die Aenderung, welche Favart vorgenommen, fährt Lessing fort, sei aus richtiger Erkenntniß des Zweckes der dramatischen Dichtung hervorgegangen. Wie die Fabel, von welcher er dies an einem andern Orte (in den Abhandlungen über die Fabel) bemerkt, so habe auch die moralische Erzählung die Absicht, einen allgemeinen moralischen Satz zur Anschauung zu bringen, wobei es keineswegs auf eine vollständige Handlung ankomme, die für sich ein wohlgegründetes Ganzes ausmache, vielmehr könne der Dichter da abbrechen, wo er seine Absicht erreicht habe, unbekümmert um den Antheil, den wir an dem Schicksale seiner Personen nehmen möchten; denn er habe uns unterrichten, nicht interessiren wollen, er habe es mit unserm Verstande, nicht mit unserm Herzen zu thun, jener müsse erleuchtet, dies brauche nicht befriedigt zu werden. „Das Drama hingegen macht auf eine einzige, bestimmte, aus seiner Fabel fließende Lehre keinen Anspruch; es geht entweder auf die Leidenschaften, welche der Verlauf und die Glücksveränderungen seiner Fabel anzufachen und zu unterhalten vermögend sind, oder auf das Vergnügen, welches eine wahre und lebhafte Schilderung der Sitten

und Charaktere gewährt*); und beides erfordert eine gewisse Vollständigkeit der Handluug, ein gewisses befriedigendes Ende, welches wir bei der moralischen Erzählung nicht vermissen, weil alle unsere Aufmerksamkeit auf den allgemeinen Satz gelenkt wird, von welchem der einzelne Fall derselben ein so erleuchtendes Beispiel gibt." Favart habe, als er die Erzählung auf die Bühne bringen wollte, bald gesehen, daß dadurch die Anschauung des in ihr liegenden moralischen Satzes größtentheils verloren gehe, diese aber auch selbst dann, wenn sie vollkommen erhalten werden könne, nicht ein so großes und lebhaftes Vergnügen gewähre, daß man dabei das dem Drama Wesentlichere entbehren könnte. Man sollte erwarten, Lessing würde statt dieses Ueberganges ohne weiteres auf das Vergnügen hingewiesen haben, welches die Komödie zu erregen bestimmt sei. „Ich meine das Vergnügen", fährt er fort, „welches uns ebenso rein gedachte als richtig gezeichnete Charaktere gewähren. Nichts beleidigt uns aber von Seiten dieser mehr als der Widerspruch, in welchem wir ihren moralischen Werth oder Unwerth mit der Behandlung des Dichters finden; wenn wir finden, daß sich dieser entweder selbst damit betrogen hat oder uns wenigstens damit betrügen will, indem er das Kleine auf Stelzen hebt, muthwilligen Thorheiten den Anstrich heiterer Weisheit gibt und Laster und Ungereimtheiten mit allen betrügerischen Reizen der Mode, des guten Tons, der feinen Lebensart, der großen Welt ausstaffirt. Je mehr unsere ersten Blicke dadurch geblendet werden, desto strenger verfährt unsere Ueberlegung; das häßliche Gesicht, das wir so schön geschminkt

*) Lessing unterscheidet hier Tragödie und Komödie. Schon oben hörten wir ihn als Hauptwerk des komischen Dichters die Schilderung der Sitten seines Landes bezeichnen.

sahen, wird für noch einmal so häßlich erklärt, als es wirklich ist; und der Dichter hat nur zu wählen, ob er von uns lieber für einen Giftmischer oder für einen Blödsinnigen will gehalten werden." Diesem Vorwurfe nun sei Favart auf das geschickteste ausgewichen, ohne sich die Menge von Theaterspielen zu verderben, welche im überlieferten Stoffe gelegen nnd vollkommen im Geschmacke seines Parterres gewesen, und er habe uns dadurch auch, wie es der Dramatiker solle, über das zukünftige Schicksal seiner Hauptpersonen beruhigt. Die von ihm gewählte Wendung selbst sei auch so leicht und natürlich, ja man müsse sich wundern, daß sie demungeachtet so manchem Dichter nicht beigefallen, wodurch so manche drollige und dem Anscheine nach wirklich komische Erzählung in der dramatischen Darstellung verunglückt sei. In letzterer Beziehung beruft er sich auf die Versuche des Akademikers Houdard de la Motte u. a., das beißende Märchen von der Matrone zu Ephesus auf die Bühne zu bringen. „Der Charakter der Matrone, der in der Erzähluung ein nicht unangenehmes höhnisches Lächeln über die Vermessenheit der ehelichen Liebe erweckt, wird in dem Drama ekel und gräßlich. Wir finden hier die Ueberredung, deren sich der Soldat gegen sie bedient, bei weitem nicht so fein und dringend und siegend, als wir sie uns dort vorstellen. Dort bilden wir uns ein empfindliches Weibchen ein, dem es mit seinem Schmerze wirklich ernst ist, das aber den Versuchungen und ihrem Temperamente unterliegt; ihre Schwäche dünkt uns die Schwäche des ganzen Geschlechts zu sein; wir fassen also keinen besondern Haß gegen sie; was sie thut, glauben wir, würde ungefähr jede Frau gethan haben; selbst ihren Einfall, den lebendigen Liebhaber vermittelst des todten Mannes zu retten, glauben wir ihr, des Sinnreichen und der Besonnenheit wegen, verzeihen zu müssen; oder vielmehr eben das Sinn-

reiche dieses Einfalls bringt uns auf die Vermuthung, daß er wohl auch nur ein bloßer Einfall des hämischen Erzählers sei, der sein Märchen gern mit einer giftigen Spitze schließen wollen. Aber in dem Drama findet diese Vermuthung nicht statt; was wir dort nur hören, daß es geschehen sei, sehen wir hier wirklich geschehn; woran wir dort noch zweifeln können, davon überzeugt uns unser eigener Sinn hier zu unwidersprechlich; bei der bloßen Möglichkeit ergetzte uns das Sinnreiche der That, bei ihrer Wirklichkeit sehen wir bloß ihre Schwärze; der Einfall vergnügt unsern Witz, aber die Ausführung des Einfalls empört unsere ganze Empfindlichkeit; wir wenden der Bühne den Rücken und sagen mit dem Lykas beim Petron, auch ohne uns in dem besondern Falle des Lykas*) zu befinden: Si iustus imperator fuisset, debuit patris familiae corpus in monumentum referre, mulierem adfigere cruci. Und diese Strafe scheint sie um so viel mehr zu verdienen, je weniger Kunst der Dichter bei ihrer Verführung angewendet; denn wir verdammen sodann in ihr nicht das schwache Weib überhaupt, sondern ein vorzüglich leichtsinniges, lüderliches Weibsstück insbesondere. Kurz, die petronische Fabel glücklich auf das Theater zu bringen, müßte sie den nämlichen Ausgang behalten, und auch nicht behalten; müßte die Matrone so weit gehn und auch nicht so weit gehn. Die Erklärung hierüber anderwärts!“ Wir wissen, daß Lessing schon

*) Lykas, der die auf einem Schiffe von Eumolpus erzählte Geschichte mit anhört, lacht nicht darüber, wie die Schiffer, sondern bewegt zornig sein Haupt, und spricht den Wunsch aus, der Vorsteher der Provinz, von dem in der Erzählung berichtet wird, daß er die Räuber habe ans Kreuz schlagen lassen, hätte den Leichnam des Mannes vom Kreuze herabnehmen und die Frau daran schlagen lassen sollen. Lykas war erbittert über eine ähnliche Treulosigkeit seiner Gattin.

während seines ersten Aufenthalts zu Leipzig den Entwurf gemacht zu einer bessern dramatischen Behandlung dieser Erzählung, als die seines Freundes Weiße war; in Hamburg scheint er mit der Vollendung des Stückes sich ernstlich getragen zu haben, da noch im Jahre 1769 sein Bruder ihn fragt, ob er ihm bald das Stück schicken werde. Im Nachlasse Lessings befanden sich ein Plan in fünf kurz ihrem Inhalt nach angegebenen Auftritten (die Personen erscheinen hier noch ohne Namen), dann ein anderer Entwurf in neun Auftritten, großentheils ausgeführt und mit Benennung der Personen, endlich die vollständigen acht ersten Auftritte, welche die Handlung bis zu dem Augenblick führen, wo der Offizier (Philokrates), der im Verstorbenen seinen ersten Jugendfreund erkennt, dazu übergeht, daß Geschlecht und Stand ihm verbieten, gleich der Wittwe des Hingeschiedenen, sich vom Schmerz überwältigen zu lassen, „solchen wollüstigen Schmerzen nachzuhängen". Diese ausgeführten acht Auftritte dürften der hamburger Zeit angehören. Schon in den beiden ersten Plänen hatte Lessing den Schluß in der in der Dramaturgie angedeuteten Weise abgeändert. Der erste schließt mit der Angabe: „Die Bediente kömmt auf den Einfall, den todten Mann an die Stelle zu hängen. Die Matrone willigt endlich darein, und da sie sich eben darüber machen, entdeckt der Soldat lachend, daß der Gefangene noch da sei." Im zweiten Plane kommt Dromo zurück, um dem Philokrates die Nachricht mitzutheilen. Er will diesem durch sein „St! St!" zu erkennen geben, daß er ihm etwas mitzutheilen habe; da dieser ihn aber auffordert, mit die Leiche anzufassen, so wiederholt er sein „St! St!", worauf denn das Philokrates gespanntes „Nun?" ihm das schalkhafte „Pardon für den Todten!" und endlich die Nachricht entlockt: „Es hängt draußen noch alles." Ohne allen Zweifel sollte auch

in der letzten Bearbeitung die junge Wittwe in die sonderbare Rolle willigen, welche man die Leiche des Gatten spielen lassen wollte, aber die Ausführung des Planes in Folge der Entdeckung unterbleiben, daß die Aufgeknüpften noch vor dem Lager hängen; auch sollte wohl die Wittwe nicht ganz bestimmt eingewilligt haben, ihre Zustimmung nur kaum zweifelhaft scheinen, als das Rettungsmittel sich als unnöthig herausstellt. So wäre denn nicht allein die wirkliche Ausführung nicht zu Stande gekommen, nicht allein nicht der Versuch gemacht worden, die Leiche herauszuschaffen, wie es noch im zweiten Plane lag, sondern nicht einmal die volle Zustimmung der Wittwe erfolgt, wodurch das Widerwärtige eines solchen Entschlusses größtentheils geschwunden sein würde. Auch das Stück von de la Motte schließt vor der Ausführung der seltsamen Verwendung der Leiche des heißgeliebten Gatten. Dort will Sostrate (so heißt der Offizier), um der ihm drohenden Schande zu entgehn, sich selbst tödten; die Dienerin Frosine wagt das Mittel anzudeuten; Chrisante, der Vater von Sostrate, der selbst in sonderbarer Weise zuerst die Liebe der Trauernden zu gewinnen versucht hatte, beschwört sie auf den Knieen, dadurch das Leben seines Sohnes zu retten; ebenso fallen die Diener von Sostrate und Chrisante, auch die eigene Dienerin Frosine vor ihr auf die Kniee, worauf sie in die Worte ausbricht: „Wehe, Sostrate! zu welcher äußersten Noth bin ich gebracht!" Und nach einer eindringlichen Mahnung von Chrisante, sich einen Gatten zu erhalten, ihm seinen Sohn wiederzugeben, bemerkt die Dienerin, sie möchten doch nicht verlangen, daß ihre Herrin Ja dazu sagen solle, sie spreche nur durch Thränen, und sie selbst müßten in ihrem Sinne handeln. Hiermit ist freilich die Sache viel mehr gemildert, als Lessing zugibt: aber wird auch die Wegschaffung der Leiche nicht wirklich auf

der Bühne zur Ausführung gebracht, so entläßt uns doch das Stück mit der widerwärtigen Erwartung, daß sofort die Wittwe eine solche schmähliche Entweihung werde geschehn lassen, was doch viel ärger, als wenn sie im Begriffe ist, ihre Zustimmung nicht zu versagen, es aber dazu wirklich nicht kommt. Ein größerer Vorwurf trifft de la Motte deshalb, weil er den glücklichen Versuch von Sostrate, die Liebe der jungen Wittwe zu gewinnen, hinter die Szene verlegt. Letztere zieht sich in das Grabmal zurück, wohin ihr Sostrate folgt, da er sie nicht verlassen will; als sie darauf wieder hervorkommen, bricht diese in die Worte aus: „Ach, Sostrate! wohin wissen Sie mich zu bringen? Welcher Zauber bestimmt mich zu leben und für Sie zu leben?" Gerade in der Darstellung, wie der Offizier die Wittwe für sich zu stimmen weiß, muß der Dichter seine Kunst entfalten. Lessing dachte sich hierbei des Umstandes zu bedienen, daß dieser Offizier ein Freund des Gestorbenen ist, doch gerade in der Ausführung dieses schwierigsten Punktes brach er ab, nicht etwa weil die Behandlung des Stoffes ihm der Aufführung auf der Bühne zu widerstreben schien, sondern weil überhaupt die dramatische Lust bei ihm manchen Schwankungen unterworfen war. Uebrigens bedurfte die etwas derbe Erzählung des Petronius*) zur dramatischen Bearbeitung noch viel bedeutenderer Umgestaltungen, als Lessing andeutet. Bei Petronius weiß die Dienerin die Wittwe gleich zu bestimmen, ihr mehrtägiges Fasten aufzugeben, und die Schönheit und Beredtsamkeit des jungen Soldaten, dem die Dienerin zur Seite steht, gewinnt auch bald

*) Auch Forteguerra hat in seinem lüsternen epischen Gedichte Richardett diese Erzählung ausgeführt. Dacier hat im 41. Bande der Memoiren der französischen Akademie ausführlich über sie gehandelt.

den Sieg über ihre Keuschheit. Schon drei Tage lang hat er ihrer Liebe genossen, als die Beraubung eines der Kreuze von dem daran hängenden Leichname den Soldaten zu dem verzweifelten Entschlusse treibt, sich selbst zu tödten, wovon ihn die Wittwe abhält. „Das mögen die Götter verhüten", spricht sie, „daß ich zu gleicher Zeit die Leichen zweier mir überaus lieben Männer schaue; lieber will ich den Todten aufopfern als den Lebenden tödten." Darauf läßt sie die Leiche aus dem Sarge nehmen und ans Kreuz schlagen. „Der Soldat benutzte den Einfall der klugen Frau", so schließt die Erzählung, „und am andern Tage wunderte sich das Volk, wie der Gestorbene ans Kreuz gekommen." Die dramatische Bearbeitung konnte auch diese Züge nicht aufnehmen. Lessing war es diesmal nur darum zu thun, auf die nothwendige Aenderung des Schlusses hinzuweisen, der in der dramatischen Vergegenwärtigung dieser Entehrung der Leiche des Gatten gar zu widerwärtig sein würde.

So wenig alles, was in der Erzählung sich wohl schickt, auf der Bühne dargestellt werden darf, so wenig eignet sich für die Komödie alles, was sich wirklich begeben hat, wie wir schon früher sahen, daß widersprechende Charaktere, mögen sich auch solche wirklich finden, nicht in diese gehören. Bei Gelegenheit des unvermutheten Ausgangs von Marivaux, hält Lessing sich die Frage vor: „Wenn es nun wirklich einmal so einen Fall gegeben hat, warum soll er auch nicht vorgestellt werden können? Er sah ja in der Wirklichkeit einer Komödie so ähnlich: und sollte er denn eben deswegen um so unschicklicher zur Komödie sein?" um darauf zu erwiedern: „Nach der Strenge allerdings: denn alle Begebenheiten, die man im gemeinen Leben wahre Komödien nennt, findet man in der Komödie wahren Begebenheiten nicht sehr gleich; und darauf käme es doch eigentlich an." Was in

der Komödie gefallen soll, muß eben innern Zusammenhang in sich haben, und so bemerkt Lessing, daß jede unerwartete Entwicklung fehlerhaft sei; denn eine solche involvire eine Verwicklung, die ohne Folgen bleibe, von welcher der Dichter auf einmal abspringe, ohne sich um die Verlegenheit zu bekümmern, in der er einen Theil seiner Personen lasse; der Dichter empfehle sich, und lasse die Personen es unter sich ausmachen

Der Prolog zur Eröffnung der hamburger Bühne hatte das Schauspiel als Supplement der Gesetze dargestellt. Lessing bemerkte hierzu, es gebe Dinge im sittlichen Betragen der Menschen welche zu unbedeutend und in sich selbst zu veränderlich seien, als daß sie unter der eigentlichen Aufsicht des Gesetzes ständen, andere wiederum zeigten sich in ihren Triebfedern so unbegreiflich, in sich selbst so ungeheuer, in ihren Folgen so unermeßlich, daß sie der Ahnung der Gesetze ganz entgingen oder doch nicht nach Verdienst geahnt werden könnten. Daß man auf die erstern als Gattungen des Lächerlichen die Komödie, auf die andern als äußerliche Erscheinungen im Sittlichen, welche die Vernunft in Erstaunen, das Herz in Tumult setzen, die Tragödie einschränken könne, deutet er an, ohne darauf zu bestehn, da das Genie aller Gränzscheidungen der Kritik lache, womit doch im Grunde nichts gegen die Scheidung selbst gesagt ist. Statt dieser Scheidung weiter nachzugehn, beschränkt er sich auf die Behauptung, daß das Schauspiel seine Gegenstände diesseit oder jenseit der Gränzen des Gesetzes wähle und das, was unter das Gesetz falle, nur insofern behandle, als es sich in das Lächerliche verliere oder sich bis an das Abscheuliche verbreite.

Bei dem *Zerstreuten* von Regnard, den man von Seiten der Moralität angreifen wollte, zog Lessing den Satz in Betracht, daß die Komödie nur mit solchen Fehlern sich abgeben dürfe, die

sich verbessern lassen. „Wo steht es denn geschrieben", bemerkt er dagegen, „daß wir in der Komödie nur über moralische Fehler, nur über verbesserliche Untugenden lachen sollen? Jede Ungereimtheit, jeder Kontrast von Mangel und Realität ist lächerlich. Aber lachen und verlachen ist sehr weit auseinander. Wir können über einen Menschen lachen, bei Gelegenheit seiner lachen, ohne ihn im geringsten zu verlachen. So unstreitig, so bekannt dieser Unterschied ist, so sind doch alle Chikanen, welche noch neuerlich Rousseau gegen den Nutzen der Komödie gemacht hat*), nur daher entstanden, weil er ihn nicht gehörig in Erwägung gezogen. Molière, sagt er z. E., macht uns über den Misanthropen zu lachen, und doch ist der Misanthrop der ehrliche Mann des Stücks. Molière beweiset sich also als einen Feind der Tugend, indem er den Tugendhaften verächtlich macht. Nicht doch: der Misanthrop wird nicht verächtlich; er bleibt, wer er ist, und das Lachen, welches aus den Situationen entspringt, in die ihn der Dichter setzt, benimmt ihm von unserer Hochachtung nicht das Geringste. — Die Komödie will durch Lachen bessern; aber nicht eben durch Verlachen; nicht gerade diejenigen Unarten, über die sie zu lachen macht, noch weniger und bloß allein die, an welchen sich diese lächerlichen Unarten finden. Ihr wahrer allgemeiner Nutzen liegt in dem Lachen selbst, in der Uebung unserer Fähigkeit, das Lächerliche zu bemerken, es unter allen Bemäntelungen der Leidenschaft und der Mode, es in allen Vermischungen mit noch schlimmern oder mit guten Eigenschaften, sogar in den Runzeln des feierlichen Ernstes leicht und geschwind zu bemerken. Zugegeben, daß der

*) Veranlaßt war Rousseaus Angriff durch den Artikel Genf in der französischen Encyklopädie, und mit so großer Leidenschaft von seinem moralisch-demokratischen Standpunkte aus geführt worden, daß d'Alembert, Marmontel u. a. das Drama gegen den Vorwurf der Unsittlichkeit vertheidigen zu müssen glaubten.

Geizige des Molière nie einen Geizigen, der Spieler des Regnard nie einen Spieler gebessert habe; eingeräumt, daß das Lachen diese Thoren gar nicht bessern könne: desto schlimmer für sie, aber nicht für die Komödie. Ihr ist genug, wenn sie keine verzweifelten Krankheiten heilen kann, die Gesunden in ihrer Gesundheit zu befestigen. Auch dem Freigebigen ist der Geizige lehrreich; auch dem, der gar nicht spielt, ist der Spieler unterrichtend; die Thorheiten die sie nicht haben, haben andere, mit welchen sie leben müssen; es ist ersprießlich diejenigen zu kennen, mit welchen man in Kollision kommen kann; ersprießlich sich wider alle Eindrücke des Beispiels zu verwahren. Ein Präservativ ist auch eine schätzbare Arznei; und die ganze Moral hat kein kräftigeres, wirksameres als das Lächerliche." So blieb Lessing also ganz seiner frühern Bestimmung des Wesens und des sittlichen Nutzens der Komödie getreu, die sich aus dem Gegensatz zur Tragödie von selbst ergab; denn er mußte eine Wirkung der Komödie hervorheben, die in ähnlicher Weise fördernd sich erweise wie das Mitleid in der Tragödie; wie dieses die Seele empfänglicher für das Mitleid und dadurch besser mache, so hebe das Lachen unsere Fähigkeit, das Lächerliche zu bemerken. Etwas Schielendes bleibt aber immer in der lessingischen Erklärung, da er, obgleich er im allgemeinen die Förderung der Erkenntniß des Lächerlichen, welche uns zur Selbstbeobachtung hinleiten soll, als Zweck der Komödie bestimmt, doch auch wieder auf die Wahrung gegen die einzelne in der Komödie dargestellte Thorheit Gewicht legt. Und in welcher Weise hängt dieser Zweck der Komödie mit der früher gegebenen Bestimmung zusammen, daß die Komödie Sitten schildern soll, im Gegensatz zu der Darstellung von Leidenschaften in der Tragödie? Das läßt sich nicht wohl vereinigen, wenigstens müßte eines als Folgerung aus dem andern sich ergeben. Nein,

das Drama überhaupt stellt Charaktere dar, und nach der verschiedenen Art dieser Charaktere, je nachdem sie würdig oder schlecht sind, trennen sich Tragödie und Komödie. Diese Unterscheidung findet sich auch bereits bei Aristoteles, der bemerkt: „Da jede Nachahmung Handelnde darstellt, diese aber nothwendig entweder tüchtig oder nichtig sind, so muß sie diese entweder besser, als wir sind, oder schlechter oder uns gleich darstellen." Nachdem Aristoteles dieses von den übrigen Künsten und Dichtarten gezeigt, schließt er damit, daß die Komödie schlechtere, die Tragödie bessere Personen darstelle als die, welche jetzt gewöhnlich sind. Später sagt er von der Komödie, sie sei eine Nachahmung der Schlechten, aber nicht in jedem Bösen, sondern im Lächerlichen, was ein Theil des Unziemlichen ist. Bei der Tragödie aber setzt Aristoteles an die Stelle der Nachahmung der Personen ohne weiteres die Nachahmung einer Handlung, die aber nach dem früher Bemerkten würdig sein muß.

Bei Gelegenheit des Schatzes bemerkt Lessing, daß darin keine Frauenzimmer vorkommen, was die Besonderheit des Stoffes veranlaßt habe; darauf auszugehn möchte er aber niemand rathen, da wir zu sehr an die Untermengung beider Geschlechter im Leben gewöhnt seien, als daß wir bei gänzlicher Vermeidung des Reizenden nicht etwas Leeres empfinden sollten. Daß einheimische Sitten der Komödie am besten entsprechen, betrachtet Lessing als ausgemacht. Der Vortheil derselben beruhe auf der innigen Bekanntschaft mit ihnen. „Der Dichter braucht sie nicht erst bekannt zu machen; er ist aller hierzu nöthigen Beschreibungen und Winke überhoben; er kann seine Personen sogleich nach ihren Sitten handeln lassen, ohne uns diese Sitten selbst erst langweilig zu schildern. (Aber ist dies denn bei fremden Sitten nöthig?) Einheimische Sitten also erleichtern ihm die Arbeit, und befördern

bei dem Zuschauer die Illusion." Da es aber auf beides bei dem tragischen Dichter ankomme, sollte auch dieser sich, wie die Griechen gethan, einheimischer Sitten bedienen. Wolle man dagegen einwenden, die Tragödie bedürfe nicht sehr der Sitten, ja könne sie ganz entbehren, so brauche sie ja auch keine fremden Sitten, und bei dem wenigen, was sie von Sitten haben und zeigen wolle, werde es doch immer besser sein, wenn es von einheimischen hergenommen sei. In diesen Aeußerungen dürfte man Lessings sonstige Schärfe doch vermissen. Vor Schwierigkeiten darf der Dichter nicht zurückschrecken; er muß die fremden Sitten ebenso lebendig zu vergegenwärtigen wissen als die einheimischen, und die rein menschliche Empfindung in uns zu erregen verstehn. Freilich darf er nicht aus bloßer Willkür seinen Stoff in die Fremde verlegen, nicht das Einheimische geflissentlich meiden, er wird eben solche Gegenstände wählen, die wirklich unser Gefühl in lebhafte Bewegung setzen, und je mehr dies ein Stoff vermag, um so glücklicher wird er sein, wozu ganz besonders nationale Stoffe sich eignen. Aber bei Stoffen ganz einziger Art, wie Iphigenie, wie sollte der Dichter da Bedenken tragen, sie in ihrer hohen dichterischen Majestät uns darzustellen, wenn sie auch auf fremdem Boden gewachsen? Das gewöhnliche Lustspiel wirkt freilich um so mehr, je näher uns die dargestellten Zustände liegen.

Wir sahen, wie weit Lessing entfernt war, das derbe Komische zu verwerfen. So nahm er sich denn auch des von Gottsched verbannten Hanswurstes an, auf Veranlassung von Marivaux's falschen Vertraulichkeiten, in welchen der Uebersetzer den Harlekin zu einem Peter gemacht hatte. „Seitdem die Neuberin sub auspiciis Sr. Magnifizenz des Herrn Professors Gottsched

den Harlekin öffentlich von ihrem Theater verbannte*), haben alle deutsche Bühnen, denen daran gelegen war regelmäßig zu heißen, dieser Verbannung beizutreten geschienen. Ich sage geschienen; denn im Grunde hatten sie nur das bunte Jäckchen und den Namen abgeschafft, aber den Narren behalten. Die Neuberin selbst spielte eine Menge Stücke, in welchen Harlekin die Hauptperson war. Aber Harlekin hieß bei ihr Hänschen und war ganz weiß, anstatt scheckig, gekleidet. Wahrlich ein großer Triumph für den guten Geschmack! — Die Neuberin ist todt, Gottsched ist auch todt; ich dächte, wir zögen ihm das Jäckchen wieder an. Im Ernste, wenn er unter fremden Namen zu dulden ist, warum nicht auch unter seinem?" Die Gründe daß er aus dem Auslande stamme und eine uns fremde Tracht habe, weist er witzig zurück. Eben so wenig findet er es widersinnig, daß das nämliche Individuum alle Tage in einem andern Stück erscheine. „Man muß ihn als kein Individuum, sondern als eine ganze Gattung betrachten; es ist nicht Harlekin, der heute im Timon, morgen im Falken, übermorgen in den falschen Vertraulichkeiten, wie ein

*) Es scheint dies nicht ganz richtig. Der Schauspieler Neuber schaffte seinen Harlekin ab, weil dieser gewöhnlich sich zum allgebietenden Herrn der Schauspielergesellschaft machte, und es ihm selbst in der Hanswurstjacke nicht gelingen wollte. Ganz unverhofft nahm er eines Tages von dieser Rolle Abschied, und ließ sich von den übrigen Schauspielern in dieser Maske förmlich von der Bühne vertreiben. Gottsched hatte schon längst auf die Abschaffung des Harlekins gedrungen, worauf denn Neuber sich stützte. Schon in den Literaturbriefen hatte Lessing die Sache irrig der Frau Neuber zugeschrieben, wodurch er eine Widerlegung in den Briefen, die Einführung des englischen Geschmacks in Schauspielen betreffend (1760) hervorrief, die er aber nicht beachtete, er müßte sie denn für unbegründet gehalten haben, was kaum glaublich.

wahrer Hans in allen Gassen, vorkömmt, sondern es sind Harlekine: die Gattung leidet tausend Varietäten; der im Timon ist nicht der im Falken; jener lebte in Griechenland, dieser in Frankreich; nur weil ihr Charakter einerlei Hauptzüge hat, hat man ihnen einerlei Namen gelassen. Warum wollen wir ekler, in unsern Vergnügungen wähliger und gegen kahle Vernünfteleien (die gegen Harlekin vorgebrachten Einwürfe) nachgebender sein als — ich will nicht sagen die Franzosen und Italiener sind — sondern als selbst die Römer und Griechen waren? War ihr Parasit etwas anderes als der Harlekin? Hatte er nicht auch seine eigene besondere Tracht, in der er in einem Stücke über dem andern vorkam?*) Hatten die Griechen nicht ein eigenes Drama, in das jederzeit Satyri eingeflochten werden mußten, sie mochten sich nun in die Geschichte des Stücks schicken oder nicht?" Uebrigens verweist Lessing, ohne sich weiter auf die Sache einzulassen, auf Mösers so launige wie gründliche Schrift Harlekin oder Vertheidigung des Grotesk-Komischen (1761), wozu diesen gerade Lessings gutes Wort in den Literaturbriefen angeregt hatte. „Es wird darin beiläufig von einem gewissen Schriftsteller gesagt, daß er Einsicht genug besitze, dermaleinst der Lobpreiser des Harlekin zu werden. Jetzt ist er es geworden, wird man denken! Aber nein, er ist es immer gewesen. Den Einwurf, den ihm Herr Möser wider den Harlekin in den Mund legt, kann er sich nie gemacht, ja nicht einmal gedacht zu haben erinnern." Möser nahm später seine darauf bezügliche Bemerkung zurück. Man hätte erwarten sollen, Lessing hätte sich nicht einfach auf

*) Auffallen muß es, daß Lessing hier nicht an die römischen Atellanen erinnert, aus welchen die ganze commedia dell' arte, welcher Arlechino angehört, hervorgegangen ist.

Möser berufen, sondern die Bedeutung des Narren in der Komödie selbständig ausgeführt; aber er hielt sich hier an den überkommenen Harlekin, ohne des deutschen Hanswurstes und anderer volksthümlichen Narrengestalten zu gedenken. Unter Lessings Nachlaß befand sich ein Heft von zwei Bogen, mit der Ueberschrift Nachspiele mit Hanswurst, das wahrscheinlich in die hamburger Zeit fällt, da Löwens Geschichte des deutschen Theaters, die 1765 erschien, darin erwähnt wird. Der erste Abschnitt betrifft den Charakter des Hanswustes, dessen schon Luther gedacht habe; sein Charakter sei der eines groben Tölpels, der klug sein wolle, aber ungereimt und ungeschickt rede und handle; dazu sei er ein Fresser, fett und stark, wogegen Harlekin, der gleichfalls ein Fresser, schlank, leicht und geschmeidig bleibe, was sich zu seinem Charakter so wohl schicke wie der fette Wanst zu dem des Hanswurstes. Den zweiten Abschnitt, „vom Nutzen der Nachspiele mit Hanswurst", hat Lessing nicht ausgeführt, und im dritten, „Worte, Einfälle, Stoff, Entwürfe zu dergleichen Nachspielen", nur auf zwei solche Stoffe aus den scherzhaften Erzählungen des Poggio hingedeutet. Bei Gelegenheit des spanischen Essex kommt er auf den Cosme, den unter mancherlei Namen auftretenden spanischen Hanswurst, zu sprechen, mit seinen pöbelhaften Possen, den er in der Art, wie er im ernsthaften Drama erscheint, nicht vertheidigen mag. Der Narren der englischen Stücke gedenkt er nicht, wie er vom englischen Lustspiele überhaupt nicht handelt, nur gelegentlich einmal auf die überladene Handlung des neuen englischen Lustspiels zu reden kommt. „Die englische Manier in diesem Punkte zerstreut und ermüdet uns", bemerkt er hier; „wir lieben einen einfältigen Plan, der sich auf einmal übersehn läßt. So wie die Engländer die französischen Stücke mit Episoden erst vollstropfen müssen, wenn sie auf ihrer Bühne gefallen sollen, so

müßten wir die englischen Stücke von ihren Episoden erst entladen, wenn wir unsere Bühne glücklich damit bereichern wollten. Ihre besten Lustspiele, eines Congreve und Wicherley, würden uns ohne diesen Aushau des allzu wollüstigen Wuchses unausstehlich sein. Mit ihren Tragödien werden wir noch eher fertig; diese sind zum Theil bei weiten so verworren nicht als ihre Komödien, und verschiedene haben ohne die geringste Veränderung bei uns Glück gemacht, welches ich von keiner einzigen ihrer Komödien zu sagen wüßte." Wie Lessing schon früher einzelne Theile englischer Lustspiele zu seinem Zwecke benutzte, haben wir gesehen.

Wenden wir uns zu seinen Bemerkungen über das rührende Lustspiel, von dem wir ihn 1754 äußern hörten, es habe nur die Hälfte des Nutzens der wahren Komödie. Schon am dritten Abend wurde die Melanide des Akademikers Nivelle de la Chaussée aufgeführt. „Dieses Stück ist von der rührenden Gattung, der man den spöttischen Beinamen der weinerlichen *) gegeben. Wenn weinerlich heißt, was uns die Thränen nahe bringt, wobei wir nicht übel Lust hätten zu weinen, so sind verschiedene Stücke von dieser Gattung etwas mehr als weinerlich; sie kosten einer empfindlichen Seele Ströme von Thränen; und der gemeine Praß französischer Trauerspiele verdient in Vergleichung ihrer allein weinerlich genannt zu werden. Denn eben bringen sie es so weit, daß uns wird, als ob wir hätten weinen können, wenn der Dichter seine Kunst besser verstanden hätte." Melanide sei kein Meisterstück von dieser Gattung, aber man sehe es doch immer mit Vergnügen, und es habe sich selbst auf dem französischen Theater seit dem Jahre 1741 erhalten.

*) So hatte Lessing zuerst das viel stärkere comédie larmoyante übersetzt.

Er gibt demnach diese Art des Lustspiels entschieden vor der sogenannten klassischen Tragödie der Franzosen den Vorzug. Als ein vortreffliches Stück dieser Gattung begrüßt er die 1751 gedichtete Cenie der Frau von Graffigny, ohne weiter auf dieses am dreiundzwanzigsten Abend zuerst aufgeführte Stück einzugehn, nur rügt er die niederträchtig schlechte Uebersetzung des Stückes von Gottscheds Gattin. Auch Voltaires Nanine wird nicht ungünstig behandelt, deren Inhalt die Geschichte von Richardsons Pamela sei. „Ohne Zweifel wollte der Herr von Voltaire den Namen Pamela nicht brauchen, weil schon einige Jahre vorher ein paar Stücke unter diesem Namen erschienen waren, und eben kein großes Glück gemacht hatten. Die Pamela des Boissy und des de la Chaussée sind auch ziemlich kahle Stücke; und Voltaire brauchte eben nicht Voltaire zu sein, etwas weit Besseres zu machen." Voltaire selbst hatte von de la Chaussée, dem Gründer der comédie larmoyante (1735), dem Dichter der genannten Melanide, gesagt, er sei einer der ersten nach denen, die Genie haben. Lessing wendet sich zu der von Voltaire bei Gelegenheit seiner acht Jahre nach der Melanide erschienenen Nanine gemachten Bemerkung: eine ganz ernsthafte Komödie, wo man niemals lache, auch nicht einmal lächle, wo man nur immer weinen möchte, sei ein Ungeheuer, dagegen der Uebergang vom Rührenden zum Lächerlichen, und vom Lächerlichen zum Rührenden, als im Laufe des menschlichen Lebens begründet, sehr natürlich und eine solche Komödie ganz zweckmäßig. Aber Lessing verweist auf die von Voltaire selbst zum Beweise verwendete Erfahrung: Cenie und Diderots Hausvater gefielen, die freilich damals, als Voltaire jene Aeußerung that, noch nicht erschienen waren. Vieles müsse das Genie erst wirklich machen, ehe wir es für möglich erkennen, und so hätten diese Stücke ge-

zeigt, daß eine ernsthafte Komödie ebenso wenig eine fehlerhafte als eine langweilige Gattung sei. Aber wie besteht die Bezeichnung einer ernsthaften Komödie mit der von Lessing selbst gegebenen Bestimmung der Komödie, wie mit seinem Aristoteles, der das Lächerliche als Grundbestandtheil der Komödie bezeichnet? Nur in dem Falle, wenn man die Sittenschilderung, im Gegensatz zur Darstellung der Leidenschaften in der Tragödie, der Komödie zutheilt, und verschiedene Arten der Komödie nach den in ihr angeregten Empfindungen unterscheidet. Uebrigens gibt Voltaires Nanine Lessing Veranlassung, sich über den von französischen Kunstrichtern beanstandeten Titel Nanine oder das besiegte Vorurtheil auszusprechen. Ein Titel müsse kein Küchenzettel sein, bemerkt er. „Je weniger er von dem Inhalte verräth, desto besser ist er.*) Dichter und Zuschauer finden ihre Rechnung dabei, und die Alten haben ihren Komödien selten andere als nichtsbedeutende Titel gegeben. Ich kenne kaum drei oder viere**), die den Hauptcharakter anzeigten oder etwas von der Intrigue verriethen.“ Auffallend ist, daß er auch den doppelten Titeln das Wort redet, aus dem sonderbaren Grunde, weil bei zwei Namen die Verwechslung schwerer als mit einem sei.***) Ein entschiedener Titel genügt und bei zweien ist doch immer einer von der Art, daß er den Hauptcharakter oder etwas von der Intrigue verräth, wie z. B. bei Voltaires Nanine.

*) Ein andermal bemerkt er, der Titel brauche den Inhalt weder anzuzeigen noch zu erschöpfen, aber er solle doch auch nicht irre führen.

**) Es ist hier nur von den ganz erhaltenen Komödien die Rede.

***) Ein andermal bemerkt er, ein Lustspiel könne einen doppelten Titel haben, doch müsse jeder etwas anderes sagen; bei Hippels der Mann nach der Uhr oder der ordentliche Mann sei der erste ungefähr die Karrikatur von dem andern.

Bei Gelegenheit der ersten mit Prolog und Epilog ausgestatteten Vorstellung von Cronegks Olint und Sophronia spricht Lessing den Wunsch aus, daß neue Originalstücke nicht ohne solche erscheinen möchten; nur müßte der Epilog nach dem Trauerspiele unserm deutschen Ernste angemessener sein, als es gewöhnlich bei den Engländern der Fall sei, nach dem Lustspiele könne er so burlesk sein, als er wolle. Dryden, fährt er fort, sei bei den Engländern ein Meister in Prologen und Epilogen gewesen, und Hamburg habe einen deutschen Dryden in der Nähe (er brauche ihn nicht noch einmal zu bezeichnen), der Moral und Kritik mit attischem Salze so gut zu würzen verstehe. Er meint Löwen, den Dichter des am ersten Abende vorgetragenen Prologs und Epilogs, den er vorher als einen Dichter bezeichnet hatte, der mehr als ein anderer verstehe, tiefsinnigen Verstand mit Witz aufzuheitern und nachdenklichem Ernste die gefällige Miene des Scherzes zu geben. Das Lob ist freilich etwas übertrieben, aber Lessing mochte den für ihn begeisterten Dichter, der für das ganze Unternehmen von größter Wichtigkeit war, eher durch sein Lob heben als seine Eitelkeit verletzen.

Noch haben wir seiner Aeußerungen über die schlechten Uebersetzungen französischer Stücke zu gedenken. Es würde ihm nicht schwer halten, bemerkt er, ein halbes Dutzend gereimter Uebersetzungen zu nennen, die erträglich seien. „Die beste ist an vielen Stellen dunkel und zweideutig. Der Franzose war schon nicht der größte Versificateur, sondern stümperte und flickte; der Deutsche war es noch weniger, und indem er sich bemühte, die glücklichen und unglücklichen Zeilen seines Originals gleich treu zu übersetzen, so ist es natürlich, daß öfters, was dort nur Lückenbüßerei oder Tautologie war, hier zu förmlichem Unsinne werden mußte. Der Ausdruck ist dabei meistens so niedrig und die Con-

struktion so verworfen, daß der Schauspieler allen seinen Adel nöthig hat, jenem aufzuhelfen, und allen seinen Verstand braucht, diese nur nicht verfehlen zu lassen. Ihm die Deklamation zu erleichtern, daran ist vollends gar nicht gedacht worden!" Deshalb empfiehlt Lessing dringend prosaische Uebersetzungen. Nähme man auch den ganzen poetischen Schmuck der Franzosen in unsere Prosa, so werde daraus noch lange nicht der Zwitterton hervorgehn, der sich in den prosaischen Uebersetzungen englischer Dichter finde, wo der Gebrauch der kühnsten Tropen und Figuren ohne eine gebundene, kadenzirte Wortfügung uns an Besoffene erinnere, die ohne Musik tanzen, sondern der Ausdruck werde sich nicht höher über die alltägliche Sprache erheben, wie die theatralische Deklamation sich über den gewöhnlichen Unterhaltungston erheben soll. Uebrigens ist er weit entfernt, mit Houdard de la Motte das Silbenmaaß für einen kindischen Zwang zu erkären, sondern er deutet darauf hin, daß dasselbe die dramatische Wirkung bedeutend erhöhe; nur müsse man eher die Versifikation dem Verstand und Nachdruck als diese jener opfern. „Dem Houdard de la Motte war seine Meinung zu vergeben; er hatte eine Sprache in Gedanken, in der das Metrische der Poesie nur Kitzelung der Ohren ist, und zur Verstärkung des Ausdrucks nicht beitragen kann; in der unserigen hingegen ist es etwas mehr, und wir können der griechischen ungleich näher kommen, die durch den bloßen Rhythmus ihrer Versarten die Leidenschaften, die darin ausgedrückt werden, anzudeuten vermag." So hoch stellte Lessing die deutsche Sprache über der so außerordentlich ausgebildeten französischen in der wahren, voll zum Gefühl sprechenden Dichtung, und so wenig wollte dieser die Verse von der Bühne verdrängt wissen, wodurch er mit seinem Aristoteles in geraden Widerspruch gerathen wäre; freilich seien die Schwierigkeiten sehr

groß, wie wir ihn dies oben bei Schlegels stummer Schönen hervorheben sahen, aber der geniale Dichter werde auch sie überwinden und dadurch ein noch wirksameres Drama schaffen. So weit war er von Engels Einfall entfernt, ein versifizirtes Drama sei weniger ein Gedicht als ein prosaisches.

Daß Lessing anfangs auch die Darstellung der Schauspieler mit seiner Beurtheilung begleitet habe, ist oben bereits erwähnt. Wie früh er aber auch damit abbrach, so enthält doch seine Dramaturgie auch hierin einen wahren Schatz der herrlichsten Bemerkungen, indem sie den Zweck der Schauspielkunst, welche die dramatische Wirkung erst vollendet, auf das schärfste ins Auge faßt und die daraus sich ergebende Behandlung mit feinstem Urtheil entwickelt. Ein vortrefflicher Meister der Kunst, der geniale Eckhof, erleichterte ihm freilich seine Aufgabe, da dieser große Schauspieler sich durch das gründlichste Studium herangebildet, sich in ihm, wie es Lessing einmal in jenen berühmten, in ein Schauspielerstammbuch geschriebenen Worten forderte, Kunst in Natur verwandelt hatte, und er nicht allein das Rechte sicher empfand, sondern auch mit schöpferischer Gewalt es zur Erscheinung brachte. Und dieser Mann war fern von aller Schauspielereitelkeit, eben weil er von der Würde seiner Kunst voll ergriffen war, die er auch in den kleinsten Rollen, zu denen er sich, nicht zu gut dünkte, zur Geltung brachte. Lessing hatte der Schauspielerkunst seit der ersten Bekanntschaft mit der Bühne die eindringlichste Betrachtung zugewandt und sie nach allen Richtungen hin verfolgt, wobei ihm der vertraute Umgang mit manchen Schauspielern besonders zu Statten kam. Schon 1754 hatte er in seiner theatralischen Bibliothek einen Auszug aus dem die Regeln der Schauspielkunst entwickelnden Werke von Raimond de Sainte Albine Le Comédien (1747) gegeben und ein kleines

Werk über die körperliche Beredtsamkeit versprochen. Wenn Sainte Albine von der Ansicht ausging, daß die äußerlichen Modifikationen des Körpers natürliche Wirkungen der innern Beschaffenheit der Seele seien, die sich von selbst ohne Mühe ergäben, so kehrte Lessing diesen Satz um. Der Schauspieler, meinte er, müsse alle äußerlichen Kennzeichen und Merkmale, alle Abänderungen des Körpers, welche laut der Erfahrung etwas Gewisses ausdrücken, nachzuahmen wissen und sie auf mechanische Weise, die sich auf unwandelbare Regeln gründe, ordentlich erlernen, dann werde seine Seele durch den Eindruck, den die Sinne auf sie üben, sich von selbst in den Stand setzen, der seinen Bewegungen, Stellungen und Tönen gemäß sei, wobei er natürlich das Studium der Rolle, wonach der Schauspieler seine Bewegungen und Gebärden richten muß, voraussetzt. In seinem Nachlaß fand sich der Versuch einer Ausführung der Grundsätze der ganzen körperlichen Beredtsamkeit, wie er sie zu liefern versprochen hatte. Hier wird die gesammte körperliche Beredtsamkeit kurz erörtert, ausführlicher die Haltung des Körpers und die Bewegungen der Hände besprochen. Anziehend ist die Vergleichung dieser Bemerkungen Lessings mit Goethes Regeln für Schauspieler (1803), welcher mehr die Schönheit der Bewegungen ins Auge faßte.

In Eckhof fand Lessing den vollendeten Meister der Darstellung. Gleich bei der ersten Aufführung begrüßt er ihn mit den ihn über alle stellenden Worten: „Dieser Mann mag eine Rolle machen, welche er will, man erkennt ihn in der kleinsten noch immer für den ersten Akteur, und bedauert, auch nicht zugleich alle übrigen von ihm sehn zu können", und nach einer langen trefflichen Ausführung bemerkt er, alles Lehrreiche derselben habe man lediglich den Beispielen Eckhofs zu danken, von denen er nur richtig zu abstrahiren gesucht. „Wie leicht, wie angenehm ist

es, einem Künstler nachzuforschen, dem das Gute nicht bloß gelingt, sondern der es macht!" Bei der Hauptszene in Voltaires Zaïre rühmt er, wie Eckhof in der Rolle des Orosman seine feinste Kunst in allem dem bescheidenen Glanze zeige, in dem sie nur ein ebenso feiner Kenner zu empfinden fähig sei, „Alles, was Raimond de Sainte Albine in seinem Schauspieler hierbei beobachtet wissen will, leistet Herr Eckhof auf eine so vollkommene Art, daß man glauben sollte, er allein könne das Vorbild des Kunstrichters gewesen sein." Eckhofs Darstellung des Sidney rühmt er als eine seiner stärksten Rollen. „Man kann die enthusiastische Melancholie, das Gefühl der Fühllosigkeit, wenn ich so sagen darf, worin die ganze Gemüthsverfassung des Sidney besteht, schwerlich mit mehr Kunst, mit größerer Wahrheit ausdrücken. Welcher Reichthum von malenden Gesten, durch die er allgemeinen Betrachtungen gleichsam Figur und Körper gibt und seine innersten Empfindungen in sichtbare Gegenstände verwandelt! Welcher fortreißende Ton der Ueberzeugung!" Doch hatte Lessing unmittelbar vorher einen Punkt angegeben, worin Eckhof den Dichter selbst hätte berichtigen sollen, dessen Etikette uns hier beleidige. Freilich dürfe der Schauspieler hier die Worte des Dichters nicht ändern, aber durch die Gebärdensprache könne er den Fehler etwas verdecken. Bei der Aufführung der Cenie hebt er die Bedeutsamkeit hervor, welche Eckhof „mit ein paar erhobenen Fingern, hierhin und dorthin bewegt, mit einem einzigen Kopfdrehen" erreiche, und er schließt mit dem Dichterworte: Tot linguae, quot membra viro, zur Andeutung, welche Sprache er in die Bewegung eines jeden seiner Glieder zu legen wisse. Von der Rolle des Essex im gleichnamigen Stücke bemerkt Lessing, sie müsse in der Vorstellung gewinnen, und er brauche deshalb nicht erst lange zu sagen, wie vortrefflich ein Eckhof sie machen müsse.

Neben Eckhof nahm unter den Schauspielern Borchers den ersten Rang ein. Lessing gedenkt seiner in der Rolle des Antenor in der Zelmire, welche er ungemein wohl und natürlich gegeben habe. „Diesen Charakter nicht zu verderben, ist von Seiten des Schauspielers das getreueste Gedächtniß, die fertigste Stimme, die freieste, nachlässigste Aktion unumgänglich nöthig. Herr Borchers hat überhaupt sehr viele Talente, und schon das muß ein günstiges Vorurtheil für ihn erwecken, daß er sich in alten Rollen ebenso gern übt als in jungen. Dieses zeigt von seiner Liebe zur Kunst, und der Kenner unterscheidet ihn sogleich von so vielen andern jungen Schauspielern, die nur immer auf der Bühne glänzen wollen, und deren kleine Eitelkeit, sich in lauter galanten, liebenswürdigen Rollen begaffen und bewundern zu lassen, ihr vornehmster, auch wohl öfters ihr einziger Beruf zum Theater ist.“ Bei der Zaïre hatte er die Frage aufgeworfen, ob es vielleicht der Eitelkeit unserer Orosmansspieler zuzuschreiben sei, daß auf den deutschen Bühnen das Stück gleich schließe, nachdem Orosman sich erstochen. „Es wäre begreiflich genug, warum sie gern das letzte Wort haben wollten. Erstochen und geklatscht! Man muß den Künstlern kleine Eitelkeiten verzeihen.“ Auf Eckhof, der den Orosman gab, kann dieser Vorwurf nicht zielen, doch konnte Lessing nicht unterlassen, auf das Unpassende dieser Kürzung hinzuweisen und zugleich die eitle Beifallshascherei zu treffen. Von den übrigen Schauspielern erwähnt Lessing noch Böck und Ackermann, deren Spiel in seinem Freigeist und in dem verheirateten Philosophen von Destouches er besonders auszeichnet, und Hensel und Merschy werden wohl etwas zu stark belobt, wenn sie ein paar Akteurs heißen, die man zu den Bedientenrollen (d. h. den komischen Bedienten) kaum besser verlangen könne.

Unter den Schauspielerinnen rühmt er Madame Hensel als eine der besten Aktricen, welche das deutsche Theater je gehabt. Sie besitze zunächst den Vorzug einer sehr richtigen Deklamation, wodurch sie den verworrensten, holperigsten, dunkelsten Vers mit einer Leichtigkeit, einer Präzision spreche, daß er in klarster Deutlichkeit hervortrete. Damit verbinde sie nicht selten ein Raffinement, welches entweder von einer sehr glücklichen Empfindung oder von einer sehr richtigen Beurtheilung zeige. Zum Beweise führt er die treffliche Ausführung ihrer Liebeserklärung als Klorinde an, auf die sie mit Entschlossenheit losgegangen, dann aber auf einmal abgebrochen, Stimme und Blick und die ganze Körperhaltung verändert habe, da sie die dürren Worte ihres Bekenntnisses habe sprechen müssen, was sie endlich, die Augen zur Erde geschlagen, nach einem langsamen Seufzer, in dem furchtsamen, gezogenen Ton der Verwirrung gethan. „Es ist unstreitig, daß die Schauspielerin durch die meisterhafte Absetzung der Worte: Ich liebe dich, Olint! der Stelle eine Schönheit gab, von der sich der Dichter, bei dem alles in dem nämlichen Flusse von Worten daherrauscht, nicht das geringste Verdienst beimessen kann.“ Aber Lessing fügt den Wunsch hinzu, daß sie in dieser Verfeinerung ihre Rolle fortgeführt haben möchte. Doch habe sie vielleicht besorgt, den Geist des Dichters ganz zu verfehlen, oder den Vorwurf gescheut, das gespielt zu haben, was dieser nicht gesagt, sondern hätte sagen sollen. „Aber welches Lob könnte größer sein als so ein Vorwurf?“ bemerkt er. „Freilich muß sich nicht jeder Schauspieler einbilden, dieses Lob verdienen zu können; denn sonst möchte es mit den armen Dichtern übel aussehn.“ Klorinde sollte statt der ungezogenen weiblichen Drohung gegen Olint „So zittre!“ gesagt haben „Ich zittre;“ denn daß sie selbst zittere, ihre Liebe verschmäht, ihren Stolz beleidigt zu sehn, wäre

sehr natürlich gewesen. Freilich hätte das folgende, wo der Dichter Klorinden in dem wahren Ton einer besoffenen Marketenderin rasen lasse, keine Linderung zugelassen; nur hätte die Schauspielerin vielleicht noch dies zum Besten des Dichters thun können, daß sie sich nicht von seinem wilden Feuer so ganz hätte hinreißen lassen, sich ein wenig an sich gehalten, die äußerste Wuth nicht mit der äußersten Anstrengung der Stimme, mit den gewaltsamsten Gebärden ausgedrückt. Von der Darstellung der Sara in seinem eigenen gleichnamigen Stücke durch dieselbe Schauspielerin sagt er, man könne von der Kunst nicht mehr verlangen. „Madame Hensel starb ungemein anständig, in der malerischsten Stellung; und besonders hat mich ein Zug außerordentlich überrascht. Es ist eine Bemerkung an Sterbenden, daß sie mit den Fingern an ihren Kleidern oder Betten zu rupfen anfangen.*) Diese Bemerkung machte sie sich auf die glücklichste Art zu Nutze; in dem Augenblicke, da die Seele von ihr wich, äußerte sich auf einmal, aber nur in den Fingern des erstarrten Armes, ein gelinder Spasmus; sie knip den Rock, der um ein weniges erhoben ward, und gleich wieder sank — das letzte Aufflackern eines verlöschenden Lichts, der jüngste Strahl einer untergehenden Sonne. Wer diese Feinheit in meiner Beschreibung nicht schön findet, der schiebe die Schuld auf meine Beschreibung: aber er sehe sie einmal!" Ihr Auftreten als Cenie veranlaßt ihn zur Aeußerung: „Kein Wort fällt aus ihrem Munde auf die Erde. Was sie sagt, hat sie nicht gelernt; es kömmt aus ihrem eigenen Kopfe, aus ihrem eigenen Herzen. Sie mag sprechen oder sie mag nicht

*) Am 22. Mai 1767 bat Lessing seinen Bruder, ihm von seinen medizinischen Dissertationen eine, die vom Zupfen der Sterbenden handle, sogleich zuzuschicken. Seine Miß Sara war am 6. Mai gegeben worden, die Kritik der Vorstellung erschien am 12. Juni.

sprechen, ihr Spiel geht ununterbrochen fort. Ich wüßte nur einen einzigen Fehler; aber es ist ein sehr seltener Fehler, ein sehr beneidenswürdiger Fehler. Die Aktrice ist für die Rolle zu groß. Mich dünkt einen Riesen zu sehn, der mit dem Gewehre eines Cadets exercirt. Ich möchte nicht alles machen, was ich vortrefflich machen könnte." Diese höchst feine Hindeutung auf die Rollensucht der trefflichen Schauspielerin erbitterte diese so heftig, daß Lessing dadurch sich veranlaßt fühlte, seine Beurtheilung des Spieles der Schauspieler einzustellen. Auch noch später erkannte er die ausgezeichnete Begabung dieser Schauspielerin an. Als man 1772 bei der Aufführung seiner Emilia Galotti zu Wien dieser nicht die Rolle der Orsina gab, äußerte er, sie sei die einzige Person, welche sie gut gespielt haben würde. Wie wenig er ihr persönlicher Freund sei, so müsse er doch gestehn, daß er noch keine Schauspielerin gefunden, die mehr verstehe, was sie zu sagen habe, und mehr empfinden lasse, daß sie es verstehe. „Wo man dieser Vollkommenheit, die ich für die höchste eines Schauspielers halte, ein wenig mehr Jugend und Schönheit, ein wenig mehr von dem elenden Dinge, das man Air der großen Welt nennt, vorziehen kann, da ist man sicherlich von der Empfindung des Wahren noch sehr weit zurück." Man erinnere sich hierbei dessen, was wir ihn oben in ähnlicher Weise über Racines Hofton bemerken hörten.

Neben Madame Hensel ragten die Damen Mecour und Löwen hervor. Die erstere hatte nicht den besten Theil erwählt, als sie es bei der Direktion durchgesetzt, daß Lessing ihr Spiel unberührt lassen solle; die andere erfreute sich der ehrenvollsten Anerkennung in Lessings unsterblichem Werke. In der Rolle der Melanide, bemerkt er, sei Madame Löwen nach einer neunjährigen Entfernung vom Theater aufs neue in allen den Voll-

kommenheiten wieder erschienen, die Kenner und Nichtkenner, mit und ohne Einsicht, ehedem an ihr empfunden und bewundert. Mit dem silbernen Tone der sonoresten, lieblichsten Stimme, mit dem offensten, ruhigsten und gleichwohl ausdruckvollsten Gesicht von der Welt verbinde sie das feinste, schnellste Gefühl, die sicherste, wärmste Empfindung, die sich zwar nicht immer so lebhaft, als wir es wünschten, doch mit Anstand und Würde äußere. In ihrer Deklamation accentuire sie richtig, brauche aber wenig intensive Accente, deren Sparsamkeit jedoch nicht zur Monotonie führe, da sie in der wechselnden Bewegung und ausdrucksvollen Musik, einer Feinheit, von der leider sehr viele Schauspieler ganz und gar nichts wüßten, so vortrefflich sei, daß darin nur Eckhof mit ihr zu vergleichen, der aber dadurch, daß er noch die intensiven Accente auf einzelne Worte hinzufüge, seiner Deklamation eine noch höhere Vollkommenheit gebe. „Doch vielleicht hat sie auch diese in ihrer Gewalt", fügt er hinzu, „und ich urtheile bloß so von ihr, weil ich sie noch in keinen Rollen gesehen, in welchen sich das Rührende zum Pathetischen (des Trauerspiels) erhebt." Dieses Lob, besonders das ihrer vortheilhaften äußern Erscheinung, erregte Eifersucht bei den übrigen Schauspielern, und war man natürlich mit der Verdächtigung leicht bei der Hand, Lessing lasse sich hier durch persönliche Neigung leiten, er sei wirklich in die Schauspielerin verliebt, eine Verdächtigung, die denn bald als Gerücht zur Erklärung des übertriebenen Lobes in der deutschen Bibliothek von Klotz zu lesen war. Bald darauf rühmte er von der Vorstellung des verheirateten Philosophen, in welcher alle Rollen auf das schicklichste besetzt gewesen, besonders habe Madame Löwen die launige Celiante als eine Meisterin und Herr Ackermann den Querontes unverbesserlich gespielt. In Schlegels stummer Schönheit stellte Madame Löwen die Frau

Praatgern dar. Lessing bemerkt, nachdem er gelegentlich ihre Auffassung derselben gelobt, er glaube nicht, daß dies sonst eine Rolle für sie sei. „Sie kann die feine Frau zu wenig verbergen, und gewissen Gesichtern wollen nichtswürdige Handlungen, dergleichen die Vertauschung einer Tochter ist, durchaus nicht lassen.“ Auch dieses Lob mußte wieder böses Blut setzen, obgleich er in derselben Beurtheilung auch der „großen schönen Augen“ einer andern Schauspielerin gedacht, die sie nur in der ihr zugefallenen Rolle der stummen Schönen wenig oder gar nicht regen dürfe, worin sie es, wie in andern Punkten, die er hervorhebt, versehen habe. Die Cenie bot ihm wieder Veranlassung, der Madame Löwen, welche die Orphise gab, in vortheilhaftester Weise zu gedenken. „Man kann sie nicht mit mehr Würde und Empfindung spielen. Jede Miene spricht das ruhige Bewußtsein ihres verkannten Werthes aus; und sanfte Melancholie auszudrücken, kann nur ihrem Blicke, kann nur ihrem Tone gelingen.“ Das unmittelbar darauf folgende oben erwähnte Lob der Madame Hensel als Cenie mußte diese bei aller Anerkennung um so mehr erbittern, als der versteckte Tadel ihre empfindliche Seite traf. Lessing, der die Eifersucht der Schauspielerinnen kannte, hätte freilich hier vorsichtiger auftreten können; nichts erbittert ja mehr als die wiederholte Hervorhebung körperlicher Vorzüge, besonders wenn sie nicht durchaus nöthig ist. Im Essex gab Madame Löwen die Elisabeth. Eine Schauspielerin könne in ihr, bemerkte er, entweder die stolze oder die zärtliche Frau vorwiegen lassen; denn wie man beides gleich gut vorstellen könne, da die Kennzeichen beider Charaktere sich einander widersprächen, begreife er nicht recht. „Ist die Aktrice von einem majestätischen Wuchse, tönt ihre Stimme voller und männlicher, ist ihr Blick dreist, ist ihre Bewegung schnell und herzhaft, so werden ihr die stolzen

Stellen vortrefflich gelingen; aber wie steht es mit den zärtlichen? Ist ihre Figur hingegen weniger imponirend, herrscht in ihren Mienen Sanftmuth, in ihren Augen ein bescheidenes Feuer, in ihrer Stimme mehr Wohlklang als Nachdruck, ist in ihrer Bewegung mehr Anstand und Würde als Kraft und Geist, so wird sie den zärtlichen Stellen die völligste Genüge leisten; aber auch den stolzen? Sie wird sie nicht verderben, ganz gewiß nicht, sie wird sie noch genug absetzen, wir werden eine beleidigte, zürnende Liebhaberin in ihr erblicken; nur eine Elisabeth nicht, die Manns genug war, ihren Gemahl und Geliebten mit einer Ohrfeige nach Hause zu schicken." Bei der ersten Schauspielerin scheint Madame Hensel Lessing vorgeschwebt zu haben, und höchst wahrscheinlich gab es eine Partei, welche die Elisabeth lieber von dieser dargestellt gesehen hätte. „Ich meine also", fährt er fort, „die Aktricen, welche die ganze doppelte Elisabeth uns gleich täuschend zu zeigen vermögend wären, dürften noch seltener sein als die Elisabeths selber; und wir können und müssen uns begnügen, wenn eine Hälfte nur recht gut gespielt und die andere nicht ganz verwahrloset wird." Die Leistung der Madame Löwen, die ihrer Bildung, ihrer Stimme und bescheidenen Aktion nach mehr die zärtliche Frau als die stolze Monarchin habe sehn und hören lassen, sei mit großem Beifall aufgenommen worden, und in der That sei es zuträglicher, wenn eher etwas von dem Stolze und der Königin als von der Liebhaberin und der Zärtlichkeit verloren gehe. Daß es sich hier wirklich um einen Widerstreit der Parteien gehandelt, scheint aus der folgenden Verwahrung hervorzugehn: „Es ist nicht bloß eigensinniger Geschmack, wenn ich so urtheile; noch weniger ist es meine Absicht, einem Frauenzimmer ein Kompliment damit zu machen, die noch immer eine Meisterin in ihrer Kunst sein würde, wenn ihr diese Rolle auch gar nicht gelungen wäre."

Hieran schließt sich die schon früher angeführte Stelle über die Eitelkeit der Schauspieler an, die gegen Madame Hensel gerichtet und die stillschweigende Entsagung ist, weiter das Spiel zu berücksichtigen. Warum es aber besser sei, daß die Schauspielerin mehr die zärtliche als die stolze Elisabeth ausdrücke, entwickelt Lessing darauf genauer.

Von den übrigen Schauspielerinnen nennt er nur noch zwei. „Die Rolle der Agnese", lesen wir im Bericht über den fünften Abend, „spielte Mademoiselle Felbrich, ein junges Frauenzimmer, das eine vortreffliche Aktrice verspricht, und daher die beste Aufmunterung verdient. Alter, Figur, Miene, Stimme, alles kömmt ihr hier zu statten, und ob sich bei diesen Naturgaben in einer solchen Rolle schon vieles von selbst spielt, so muß man ihr doch auch eine Menge Feinheiten zugestehn, die Vorbedacht und Kunst, aber gerade nicht mehr und nicht weniger verriethen, als sich an einer Agnese verrathen darf." Es war nicht zu verwundern, daß man auch dieses Lob von Lessings Verliebtheit herleitete. Am vierundzwanzigsten Abend ward Weißes Amalia gegeben. „Die Rollen sind hier sehr wohl besetzt", berichtet Lessing, „besonders macht Madame Böck den Manley oder die verkleidete Amalia mit vieler Anmuth und mit aller der ungezwungenen Leichtigkeit, ohne die wir es ein wenig unwahrscheinlich finden würden, ein junges Frauenzimmer so lange verkannt zu sehn." Wie hier, so erwähnt Lessing auch sonst mehrfach, daß alle Rollen schicklich besetzt gewesen und gut gespielt worden. Schon bei der ersten Vorstellung wies er die übergroßen Anforderungen zurück. „Man muß mit der Vorstellung eines Stückes zufrieden sein", bemerkte er, „wenn unter vier, fünf Personen einige vortrefflich nnd die andern gut gespielt haben. Wen in den Nebenrollen ein Anfänger oder sonst ein Nothnagel so sehr beleidigt, daß er über das Ganze die Nase

rümpft, der reise nach Utopien und besuche da die vollkommenen Theater, wo auch der Lichtputzer ein Garrick ist." Auf das treffende Zusammenspiel ist er nirgendwo eingegangen; doch erwähnt er einmal bei der Rolle des Essex, die Nebenrollen könnten keinen üblen Eindruck auf diesen machen, die vielmehr desto mehr hervorragten, je subalterner Cecil und Salisbury gespielt würden. Wie sehr er bedacht sein wolle, der Kunst des Schauspielers, deren Werke nur vorübergehend seien, gerecht zu werden, hatte er schon in der Ankündigung angedeutet, und zugleich ausgesprochen, daß geistige und körperliche Vorzüge sich zur Bildung eines guten Schauspielers vereinen müßten. „Eine schöne Figur, eine bezaubernde Miene, ein sprechendes Auge, ein reizender Tritt, ein lieblicher Ton, eine melodische Stimme", hieß es dort, „sind Dinge, die sich nicht wohl mit Worten ausdrücken lassen. Doch sind es auch weder die einzigen noch größten Vollkommenheiten des Schauspielers. Schätzbare Gaben der Natur, zu seinem Berufe sehr nöthig, aber noch lange nicht seinen Beruf erfüllend! Er muß überall mit dem Dichter denken, er muß da, wo dem Dichter etwas Menschliches widerfahren ist, für ihn denken." Freilich sollen sich die Schauspieler dadurch verletzt gefühlt haben, daß Lessing es nicht über sich zu gewinnen vermocht, einer ganzen Vorstellung unausgesetzt zu folgen, woher er sich an einzelne Züge gehalten habe, ohne ein vollständiges Bild des Ganzen zu erhalten; aber dieser Vorwurf, dem wir in Schröders Biographie begegnen, wird unbillig verallgemeinert sein, da nicht zu denken, daß Lessing bei allen Vorstellungen ab- und zugegangen und mit seinen Gedanken umhergeschweift sei. Auch vermochte Lessing aus einzelnen Zügen viel sicherer die ganze Auffassung der Rolle und die Befähigung des Schauspielers zu beurtheilen als andere aus stundenlanger gespannter Aufmerksamkeit. Fast

noch mehr erbitterte die Schauspieler, daß er niemals sich zum Beifallklatschen verstand, viel weniger das Zeichen dazu gab, da eine solche Störung der Täuschung ihm höchst widerwärtig war, und er wohl wußte, wie schädlich ein Haschen darnach auf den Schauspieler wirkt, daß auch die Klatschenden selten Geschmack und Urtheil besitzen. Von welcher Art dieser Beifall sei, bemerkt er gleich bei der ersten Vorstellung. „Die Galerie ist freilich ein großer Liebhaber des Lärmenden und Tobenden, und selten wird sie ermangeln, eine gute Lunge mit lauten Händen zu erwidern. Auch das deutsche Parterre ist noch ziemlich von diesem Geschmacke, und es gibt Akteurs, die schlau genug von diesem Geschmacke Vortheil zu ziehen wissen. Der Schläfrigste rafft sich gegen das Ende der Szene, wenn er abgehn soll, zusammen, erhebt auf einmal die Stimme und überladet die Aktion, ohne zu überlegen, ob der Sinn seiner Rede diese höhere Anstrengung auch erfordere. Nicht selten widerspricht sie sogar der Verfassung, mit der er abgehn soll; aber was thut das ihm? Genug, daß er das Parterre dadurch erinnert hat, aufmerksam auf ihn zu sein und, wenn es die Güte haben will, ihm nachzuklatschen. Nachzischen sollte es ihm! Doch leider ist es theils nicht Kenner genug, theils zu gutherzig, und nimmt die Begierde, ihm gefallen zu wollen, für die That.“ Seit der Zeit Lessings, dessen Mahnung auf die hamburger Schauspieler doch nicht ohne Wirkung geblieben sein dürfte*), sind wir auch darin noch nicht weiter.

Seine weiter ausgeführten Hauptbemerkungen über die Schauspielerkunst spricht Lessing bei einzelnen Veranlassungen aus. Die

*) Freilich nicht auf Böck, der sich im Anfange des Jahres 1768 gegen Schröder rühmte, er könne beklatscht werden, wenn er wolle. „Ich darf nur kurz vor meinem Abgange etwas leise reden und dann auf einmal losdonnern, so folgt der Beifall immer.“ Und wirklich ward Böck häufiger als Eckhof beklatscht.

erste Ausführung knüpft sich an das Eckhof ganz eigene Talent, Sittensprüche und allgemeine Betrachtungen, „diese langweiligen Ausbeugungen eines verlegenen Dichters“, mit einem Anstande, einer Innigkeit zu sagen, daß das Trivialste in seinem Munde Neuheit und Würde, das Frostigste Feuer und Leben erhalte. Als erstes Erforderniß zum gelungenen Vortrage solcher allgemeinen Sätze hebt Lessing hervor, daß sie vorzüglich wohl gelernt sein müssen, da sie ohne Stocken, ohne den geringsten Anstoß in einem ununterbrochenen Flusse der Worte mit einer Leichtigkeit gesprochen sein wollen, daß sie unmittelbare Eingebungen der gegenwärtigen Lage der Sache scheinen. Ebenso ausgemacht sei es, daß uns der Schauspieler durch den richtigsten, sichersten Ton überzeugen müsse, er habe den ganzen Sinn der Worte durchdrungen. Aber nicht bloß verstehn müsse er das, was er sage, sondern auch es empfinden, und seine Empfindung auszudrücken wissen. Hierbei entwickelt Lessing seine Ansicht über die Empfindung, und den Ausdruck derselben durch die körperliche Beredtsamkeit nach den schon früher angedeuteten Grundsätzen. „Die Empfindung ist etwas Inneres, von dem wir nur nach seinen äußern Merkmalen urtheilen können. Nun ist es möglich, daß gewisse Dinge in dem Baue des Körpers diese Merkmale entweder gar nicht gestatten oder doch schwächen und zweideutig machen. Der Akteur kann eine gewisse Bildung des Gesichts, gewisse Mienen, einen gewissen Ton haben, mit denen wir ganz andere Fähigkeiten, ganz andere Leidenschaften, ganz andere Gesinnungen zu verbinden gewohnt sind, als er gegenwärtig äußern und ausdrücken soll. Ist dieses, so mag er noch so viel empfinden, wir glauben ihm nicht: denn er ist mit sich selbst im Widerspruche. Gegentheils kann ein anderer so glücklich gebauet sein, er kann so entscheidende Züge besitzen, alle seine Muskeln können ihm so leicht, so ge-

schwind zu Gebote stehn, er kann so feine, so vielfältige Abänderungen der Stimme in seiner Gewalt haben, kurz, er kann mit allen zur Pantomime erforderlichen Gaben in einem so hohen Grade beglückt sein, daß er uns in denjenigen Rollen, die er nicht ursprünglich, sondern nach irgend einem guten Vorbilde spielt, von der innigsten Empfindung beseelet scheinen wird, da doch alles, was er sagt und thut, nichts als mechanische Nachäffung ist." Der letztere werde trotz seiner Gleichgültigkeit und Kälte auf dem Theater brauchbarer sein als der erste, und wenn er lange genug nachgeäfft, werde er zu einer Menge kleiner Regeln gelangen, nach denen er handle, und durch deren Beobachtung er, da gewisse körperliche Veränderungen immer gewisse Veränderungen der Seele hervorbringen, eine Art von Empfindung gewinne, die zwar die Dauer, das Feuer der unmittelbar aus der Seele fließenden nicht haben könne, aber doch bei der Vorstellung kräftig genug sei, etwas von den Veränderungen des Körpers hervorzubringen, welche als Merkmale des innern Gefühls allgemein bekannt sind und auf dieses schließen lassen. Hiernach geht er zur Bestimmung derjenigen äußerlichen Merkmale über, welche die Empfindung begleiten, womit moralische Betrachtungen ausgesprochen sein wollen. Jeder moralische Satz müsse, da er einen Grad von Sammlung der Seele und ruhiger Ueberlegung verlange, mit Gelassenheit und einer gewissen Kälte gesprochen werden: aber er sei auch zugleich der verallgemeinerte Ausdruck einer durch gewisse Eindrücke hervorgerufenen Empfindung, und in dieser Beziehung wolle er mit Feuer und einer gewissen Begeisterung vorgetragen sein. Hiernach bedürfe es einer Mischung von Begeisterung und Gelassenheit, von Feuer und Kälte, worin nach Beschaffenheit der Situation bald dieses, bald jenes hervorsteche. „Ist die Situation ruhig,

so muß sich die Seele durch die Moral gleichsam einen neuen Schwung geben wollen; sie muß über ihr Glück oder ihre Pflichten bloß darum allgemeine Betrachtungen zu machen scheinen, um durch diese Allgemeinheit selbst jenes desto lebhafter zu genießen, diese desto williger und muthiger zu beobachten. Ist die Situation hingegen heftig, so muß die Seele sich durch die Moral (unter welchem Worte ich jede allgemeine Betrachtung verstehe) gleichsam von ihrem Fluge zurückholen; sie muß ihren Leidenschaften das Ansehen der Vernunft, stürmischen Ausbrüchen den Schein vorbedächtlicher Entschließungen geben zu wollen scheinen. Jenes erfordert einen erhabenen und begeisterten Ton, dieses einen gemäßigten und feierlichen; denn dort muß das Räsonnement in Affekt entbrennen, und hier der Affekt in Räsonnement sich auskühlen." Lessing führt aus, wie das Verfahren der meisten Schauspieler das gerade Gegentheil hiervon sei, indem sie die allgemeinen Sätze in demselben Tone wie alles übrige sprächen, ohne zu bedenken, daß die Stickerei von dem Grunde abstechen müsse, es ein elender Geschmack sei Gold auf Gold zu bordiren. Hierauf geht er zu den körperlichen Bewegungen über, welche solche allgemeine Sätze begleiten müssen. Die Schauspieler wüßten, weder wann noch welche zu machen seien, und machten deshalb zu viele und zu unbedeutende. In der meisterhaften Darstellung, welche Körperbewegungen sowohl in heftigen als in ruhigen Situationen an der Stelle seien, bewährt sich Lessings Einsicht im vollsten Glanze. Ausführlich gedenkt er der Bewegungen der Hände, deren Sprache die Alten zu einer hohen Vollkommenheit gebracht. Der Schauspieler habe bei den Alten, im Gegensatz zu dem des Wortes entbehrenden Pantomimen, die Hände nur gebraucht, um durch ihre Bewegungen, als natürliche Zeichen der Dinge, den verabredeten Zeichen der Stimme Wahrheit und Leben zu ver-

schaffen. „Er rührte keine Hand, wenn er nichts damit bedeuten oder verstärken konnte. Er wußte nichts von den gleichgültigen Bewegungen, durch deren beständigen einförmigen Gebrauch ein so großer Theil von Schauspielern, besonders das Frauenzimmer, sich das vollkommene Ansehen von Drathpuppen gibt. Bald mit der rechten, bald mit der linken Hand die Hälfte einer krüpplichten Acht abwärts vom Körper beschreiben oder mit beiden Händen zugleich die Luft von sich wegrudern, heißt ihnen Aktion haben, und wer es mit einer gewissen Tanzmeistergrazie zu thun geübt ist, o! der glaubt uns bezaubern zu können." Man dürfe sich deshalb nicht auf Hogarth berufen, der den Schauspielern befehle, ihre Hand nach allen Seiten, mit allen möglichen Abänderungen des Schwunges, der Größe und Dauer in schönen Schlangenlinien zu bewegen, um sich dadurch zum Agiren geschickt zu machen, das keineswegs lediglich in der Beschreibung solcher schönen Linien bestehe. „Weg also mit diesem unbedeutenden Portebras*), vornehmlich bei moralischen Stellen weg mit ihm! Reiz am unrechten Orte ist Affektation und Grimasse, und eben derselbe Reiz, zu oft hintereinander wiederholt, wird kalt und endlich ekel. Ich sehe einen Schulknaben sein Sprüchelchen aufsagen, wenn der Schauspieler allgemeine Betrachtungen mit der Bewegung, mit welcher man in der Menuett die Hand gibt, mir zureicht oder seine Moral gleichsam vom Rocken spinnt." Das sollten sich unsere Schauspieler noch immer gesagt sein lassen. Alle Bewegungen bei moralischen Stellen müssen bedeutend sein, fährt Lessing fort, bis zum Malerischen zu, nur das Pantomimische muß vermieden werden. Den letztern Unterschied verspricht er später einmal auszuführen; diesmal will er nur noch der individualisirenden

*) Diesen von porter les bras stammenden Ausdruck finde ich bei den Franzosen nicht; er scheint aus der Tanzschule zu stammen.

Gestus gedenken, womit allein die Moral Licht und Schatten erhalte. „Die Moral ist ein allgemeiner Satz, aus den besondern Umständen der handelnden Personen gezogen; durch seine Allgemeinheit wird er gewissermaßen der Sache fremd, er wird eine Ausschweifung, deren Beziehung auf das Gegenwärtige von dem weniger aufmerksamen oder weniger scharfsinnigen Zuhörer nicht bemerkt oder nicht begriffen wird. Wenn es daher ein Mittel gibt, diese Beziehung sinnlich zu machen, das Symbolische der Moral wiederum auf das Anschauende zurückzubringen, und wenn dieses Mittel gewisse Gestus sein können, so muß sie der Schauspieler ja nicht zu machen versäumen." Wie er das Allgemeine der Moral auf das Besondere einschränken müsse, wird sodann an einem Beispiele veranschaulicht.

Wenn Lessing bei dieser Gelegenheit seine Ansicht über die körperliche Beredtsamkeit überhaupt andeutet, so ergreift er gleich darauf bei der Darstellung der Klorinde in demselben Stücke die Gelegenheit, sich über die Gränze zu äußern, bis zu welcher der Ausdruck der Leidenschaft in der Stimme nnd den Gebärden gehn dürfe. Zum Ausgangspunkte dient ihm das bekannte Wort, das Shakespeare seinem Hamlet bei der Abrichtung der Schauspieler in den Mund legt, diese „goldene Regel für alle Schauspieler, denen an einem vernünftigen Beifall gelegen ist", wo er von ihnen fordert, daß sie selbst im Sturme der Leidenschaften noch einen Grad von Mäßigung beobachten sollen, der ihnen das Glatte und Geschmeidige verleihe. Aber auffallend ist es, wie Lessing hieran seine Bemerkungen über das Feuer des Schauspielers, und in wie fern ein Schauspieler desselben zu viel haben könne*), anknüpft und beweist, welches Feuer Shakespeare gemeint

*) Diese Frage hatte Sainte Albine ausführlich erörtert. Seine Ausführung schwebt hier vor.

habe, da doch bei diesem das Wort Feuer sich gar nicht findet und keiner ernstlich zweifeln kann, worin dieser Mäßigung anempfehle, sondern es nach dem Zusammenhange sonnenklar ist, daß er nur an die Stimme und die Gebärden denkt. Treffend führt Lessing aus, daß auch da, wo der Dichter nicht die geringste Mäßigung beobachtet habe, der Schauspieler sich in beiden mäßigen müsse. „Es gibt wenig Stimmen, die in ihrer äußersten Anstrengung nicht widerwärtig würden; und allzu schnelle, allzu stürmische Bewegungen werden selten edel sein. Gleichwohl sollen weder unsere Augen noch unsere Ohren beleidigt werden, und nur alsdann, wenn man bei Aeußerungen der heftigen Leidenschaften alles vermeidet, was diesen oder jenen unangenehm sein könnte, haben sie das Glatte und Geschmeidige, welches ein Hamlet auch noch da von ihnen verlangt, wenn sie den höchsten Eindruck machen und ihm das Gewissen verstockter Frevler aus dem Schlafe schrecken sollen." Freilich dürfe die Schauspielkunst in der Darstellung des Abstoßenden weiter als die bildenden Künste gehn, aber sie dürfe nur augenblicklich verletzen, wo der Ausdruck der Leidenschaft auf die höchste Spitze getrieben sei. „Als sichtbare Malerei muß zwar die Schönheit ihr höchstes Gesetz sein; doch als transitorische Malerei braucht sie ihren Stellungen jene Ruhe nicht immer zu geben, welche die alten Kunstwerke so imponirend macht. Sie darf sich, sie muß sich das Wilde eines Tempesta*), das Freche eines Bernini öfters erlauben; es hat bei ihr alles das Ausdrückende, welches ihm eigenthümlich ist, ohne das Beleidigende zu haben, das es in den bildenden Künsten durch den permanenten Stand erhält. Nur muß sie nicht allzu lange darin

*) Des durch seine Seestürme berühmten holländischen Malers Peter Molyn († 1701), dem gerade die große Kraft und Naturwahrheit dieser Bilder in Rom den Namen Cavalier Tempesta verschafften.

verweilen; nur muß sie es durch die vorhergehenden Bewegungen allmählich vorbereiten und durch die darauf folgenden wiederum in den allgemeinen Ton des Wohlanständigen auflösen; nur muß sie ihm nie alle die Stärke geben, zu der sie der Dichter in seiner Bearbeitung treiben kann. Denn sie ist zwar eine stumme Poesie, aber die sich unmittelbar unsern Augen verständlich machen will (die Stimme läßt Lessing hier außer Acht); und jeder Sinn will geschmeichelt sein, wenn er die Begriffe, die man ihm in die Seele zu bringen gibt, unverfälscht überliefern soll." Lessing war, als er dies schrieb, noch ganz erfüllt von dem Gedanken seines Laokoon, der die Schönheit als Gesetz der bildenden Künste darstellt, wogegen die Dichtkunst bloß auf Ausdruck und Wahrheit zu sehn habe; nur das Drama, äußerte er dort, dürfte, da es für die lebendige Malerei des Schauspielers bestimmt sei, sich strenger an die Gesetze der materiellen Malerei halten müssen. In der Dramaturgie weist er der Schauspielkunst ihren Platz zwischen den bildenden Künsten und der Dichtkunst an. Auf die Darstellung häßlicher Gestalten und Gebärden in der Komödie geht er hier nicht ein; nur bemerkt er einmal bei Gelegenheit der ungemein komischen, aber unnatürlichen Erkennungsszene der Kleanthis und des Strabo in Regnards Demokrit: „Die Art, mit der Mademoiselle Beauval und la Thorillière diese Szenen zuerst spielten, hat sich von einem Akteur zum andern, von einer Aktrice zur andern fortgepflanzt. Es sind die unanständigsten Grimassen; aber da sie durch die Ueberlieferung bei Franzosen und Deutschen geheiliget sind, so kömmt es niemanden ein, etwas daran zu ändern *),

*) Sainte Albine hatte bei ganz erdichteten Rollen es für gut gefunden, daß man darin seinen Vorgänger, dessen Darstellung Beifall gefunden, so viel möglich, manchmal auch in den Fehlern, nachahme, um den Zuschauern die Aktion desto wahrer scheinen zu lassen.

und ich will mich wohl hüten zu sagen, daß man sie eigentlich kaum in dem niedrigsten Possenspiele dulden sollte.“ Die Mahnung war bei aller Zurückhaltung scharf genug.

Die besondere Feinheit, wodurch Madame Löwen sich vor dem Fehler der Monotonie hütete, veranlaßt Lessing zu einer Ausführung über die Abwechslung des Tempos in dem Vortrage des Schauspielers. „Man weiß, was in der Musik das Mouvement heißt, nicht der Takt, sondern der Grad der Langsamkeit oder Schnelligkeit, mit welchem der Takt gespielt wird. Dieses Mouvement ist durch das ganze Stück einförmig; in dem nämlichen Maße der Geschwindigkeit, in welchem die ersten Takte gespielt worden, müssen sie alle bis zu den letzten gespielt werden. Diese Einförmigkeit ist in der Musik nothwendig; weil ein Stück nur einerlei ausdrücken kann, und ohne dieselbe gar keine Verbindung verschiedener Instrumente und Stimmen möglich sein würde. Mit der Deklamation hingegen ist es ganz anders. Wenn wir einen Perioden von mehrern Gliedern als ein besonderes musikalisches Stück annehmen und die Glieder als die Takte desselben betrachten, so müssen diese Glieder auch alsdann, wenn sie vollkommen gleicher Länge wären, und aus der nämlichen Anzahl von Silben des nämlichen Zeitmaßes bestünden, dennoch nie mit einerlei Geschwindigkeit gesprochen werden. Denn da sie weder in Absicht auf die Deutlichkeit und den Nachdruck noch in Rücksicht auf den in dem ganzen Perioden herrschenden Affekt von einerlei Werth und Belang sein können, so ist es der Natur gemäß, daß die Stimme die geringfügigern schnell herausstößt, flüchtig und nachlässig darüber hinschlüpft, auf den beträchtlichern aber verweilet, sie dehnet und schleift, und jedes Wort und in jedem Wort jeden Buchstaben uns zuzählt. Die Grade dieser Verschiedenheit sind unzählig, und ob sie sich schon durch keine künstliche Zeit-

theilchen bestimmen und gegeneinander abmessen lassen, so werden sie doch auch von dem ungelehrtesten Ohr unterschieden, sowie von der ungelehrtesten Zunge beobachtet, wenn die Rede aus einem durchdrungenen Herzen und nicht bloß aus einem fertigen Gedächtnisse fließt. Die Wirkung ist unglaublich, die dieses beständig abwechselnde Mouvement der Stimme hat, und werden vollends alle Abänderungen des Tones, nicht bloß in Ansehung der Höhe und Tiefe, der Stärke und Schwäche, sondern auch des Rauhen und Sanften, des Schneidenden und Runden, sogar des Holprichten und Geschmeidigen an den rechten Stellen damit verbunden, so entsteht jene natürliche Musik, gegen die sich unfehlbar unser Herz eröffnet, weil es empfindet, daß sie aus dem Herzen entspringt und die Kunst nur insofern daran Antheil hat, als auch die Kunst zur Natur werden kann." So kommt er hier zur allgemeinen Forderung zurück, daß dem Schauspieler seine Kunst zur Natur werden muß. Bald darauf hebt er hervor, daß Possen Schlag auf Schlag gesagt werden müssen, damit der Zuhörer keine Zeit habe, über deren Witz erst nachzudenken. „Wenn ein halbschwieriger Einfall, eine Unbesonnenheit, ein Wortspiel langsam und stotternd vorgebracht wird, wenn die Personen sich auf Armseligkeiten, die weiter nichts als den Mund in Falten setzen sollen, noch erst viel besinnen, so ist die Langeweile unvermeidlich."

Die Art der Ausbildung des Schauspielers bespricht Lessing nicht. Eckhofs früherer Versuch einer Akademie zum wissenschaftlichen Studium der Schauspielkunst, welche die Schauspieler befähigen sollte, nichts ohne hinlänglichen Grund zu thun, hatte sich bald zerschlagen. Die von Löwen zu demselben Zweck begonnenen Vorlesungen fanden auch keinen gedeihlichen Fortgang, und Lessing selbst wurden seine Beurtheilungen, aus denen sie so

viel Belehrung schöpfen konnten, bald, wie wir sahen, verleidet. Später machte er einmal gelegentlich auf die Erklärungen des Grammatikers Donat zum Terenz aufmerksam, indem er bemerkte, er kenne kein Werk, aus welchem ein angehender Schauspieler mehr lernen könnte, da sich in ihm noch Ueberlieferungen von der Art der Darstellung in der besten Zeit des römischen Geschmacks erhalten. Auf Löwens kurz gefaßte Grundsätze von der Beredtsamkeit des Leibes, die erste deutsche Schrift dieser Art, nimmt er gar keinen Bezug. Auch über die Ausstattung der Bühne, die Dekorationen u. s. w. hat sich Lessing jeder Bemerkung enthalten; er spricht nur gleich bei der ersten Vorstellung aus, daß die hamburger Bühne geräumig genug sei, die Menge der Personen ohne Verwirrung zu fassen, die Verzierungen (Dekorationen) neu und von dem besten Geschmack seien, und den so oft abwechselnden Ort so gut als möglich in einen sammelten. Eine ausführliche Betrachtung wendet er den vor, zwischen und nach dem Stücke gespielten Musikstücken zu, die bei unsern Schauspielen gewissermaßen die Stelle der alten Chöre vertreten sollten, woher der Wunsch höchst begründet sei, daß sie mit dem Inhalt des Stückes mehr übereinstimmen möchten. Mit Auszeichnung gedenkt er der Symphonien des hamburger Kapellmeisters Scheibe zu Corneilles Polyeukt und Racines Mithridat, und führt dessen Aeußerungen über dasjenige, was der Komponist in dieser neuen Gattung beobachten müsse, mit vollster Zustimmung an. Wie der Ausdruck der Leidenschaften in der Musik erreicht werden könne, darüber gebe es freilich noch keine allgemeinen, aus den Meisterwerken abgezogenen Grundsätze, doch würden diese leichter sich aufstellen lassen, je mehr wirkliche Meisterwerke und besonders dramatische Symphonien vorlägen; denn gerade die ausdrucksvolle Instrumentalmusik müsse das, was sie sagen wolle, da sie

des Textes entbehre, rechtschaffen sagen. „Der Künstler wird hier seine äußerste Stärke anwenden müssen; er wird unter den verschiedenen Folgen von Tönen, die eine Empfindung ausdrücken können, nur immer diejenigen wählen, die sie am deutlichsten ausdrücken; wir werden diese öfter hören, wir werden sie miteinander öfter vergleichen und durch die Bemerkung dessen, was sie beständig gemein haben, hinter das Geheimniß des Ausdrucks kommen.“ Wie viel die hamburger Theaterverwaltung für diesen „Zuwachs des Vergnügens“ gethan, wie das Orchester verbessert worden und man eigens zu den Stücken geschriebene, über alle Erwartung ausgefallene Kompositionen aufgeführt, wird mit Anerkennung hervorgehoben, und von den beiden Versuchen dieser Art, von Hertels (in Hamburg) Musik zu Cronegks Olint und Sophronia und der des berliner Kapellmeisters Agricola zu Voltaires Semiramis, wird die letztere ausführlich beschrieben, und der Zweck dieser Symphonien angegeben. Die Anfangssymphonie müsse nur den allgemeinen Ton des Stückes angeben, und zwar nicht stärker, noch bestimmter, als es etwa der Titel thue. Die Musik in den Zwischenakten besteht bei Agricola nur aus einem einzigen Satze, dessen Ausdruck sich auf den vorhergehenden Akt beziehe. Hiermit erklärt sich Lessing aus zwei Gründen vollkommen einverstanden, von denen der eine auf der bei Lessing etwas auffallenden Furcht beruht, die Musik würde, wenn sie die Leidenschaft des folgenden Aktes andeute, dem Dichter die Ueberraschung verderben, die er so sehr liebe*), der andere aus dem Wesen der Musik selbst hergenommen ist. „Eine Symphonie, die in ihren verschiedenen Sätzen verschiedene, sich widersprechende

*) Später erklärte er sich entschieden dagegen, daß die Tragödie überraschen solle, wie wir oben bei seiner Bekämpfung der französischen Tragödie sahen.

Leidenschaften ausdrückt, ist ein musikalisches Ungeheuer. In einer Symphonie muß nur eine Leidenschaft herrschen und jeder besondere Satz muß eben dieselbe Leidenschaft, bloß mit verschiedenen Abänderungen, es sei nun nach den Graden ihrer Stärke und Lebhaftigkeit, oder nach den mancherlei Vermischungen mit andern verwandten Leidenschaften ertönen lassen, und in uns zu erwecken suchen. — Ohne Zusammenhang, ohne die innigste Verbindung aller und jeder Theile ist die beste Musik ein eitler Sandhaufen, der keines dauerhaften Eindrucks fähig ist; nur der Zusammenhang macht sie zu einem festen Marmor, an dem sich die Hand des Künstlers verewigen kann." Lessing schwebte bei dieser Bestimmung des Zweckes der Symphoniemusik beim Trauerspiel der griechische Chor vor, der die durch die vorhergehende Handlung erregte Stimmung lyrisch entwickelt; aber die Anfangssymphonie fällt aus dem Charakter des Chores heraus, ist gleichsam ein musikalischer Prolog, dem auch ein Epilog entsprechen muß, wozu kaum die Musik nach dem letzten Akte sich eignen möchte, die ja eben nur die durch diesen erregte Stimmung begleiten soll. Warum sollte nicht jeder Akt außer der Anfangs- und Schlußsymphonie eine musikalische Einleitung und einen musikalischen Schluß erhalten? Zwischen der Anfangsymphonie und der Einleitung des ersten Aktes, wie zwischen den einzelnen Akten und vor der Schlußsymphonie, würden natürlich angemessene Pausen eintreten müssen.

Wir haben den reichen Gehalt der Dramaturgie ausführlich zu entwickeln gesucht. Den schärfsten, in das Wesen der Kunst eindringenden Beobachtungen und Lehren begegneten wir hier überall, überall dem eifrigsten Bestreben, dem noch unmündigen deutschen Drama die Wege zu zeigen, Dichter und Schauspieler mit dem Gefühle von der hohen Würde ihrer Kunst zu durch-

bringen, deren Preis nur dem ausdauerndsten Ringen einer begabten Natur zu Theil werde, die Zuschauer von ihrer leeren Unterhaltungssucht und niedrigen Geschmacklosigkeit zu einem höhern Standpunkte zu erheben, und auf diese Weise alle auf dasjenige hinzuweisen, was Noth thue, aber nur durch edles gemeinsames Zusammenwirken zu erreichen stehe. Auf die Bekämpfung der jeder frischen Naturwahrheit ermangelnden, auf Konvenienz und Manier beruhenden sogenannten klassischen Tragödie der Franzosen, welche seine Landsleute noch immer irre leitete, mußte er seine vollste Kraft richten, zeigen, daß diese nicht weniger dem Begriffe der Tragödie als dem Wesen des deutschen Volkes widerspreche, und hier war der feste Boden, auf welchem er Stand faßte, der auch von den Franzosen als Gesetzgeber anerkannte Aristoteles. Wie sehr unsere westlichen Nachbarn, welche die griechische Tragödie weit übertroffen haben wollten, diesen mißverstanden hatten, konnte er leicht darlegen, und hierin hatte er ebenso unzweifelhaft das Recht auf seiner Seite, als wir jetzt nachweisen können, daß er selbst den Sinn des großen Stagiriten nicht überall getroffen. Nicht weniger berechtigt war seine Hinweisung, daß das Wesen der französischen Tragödie unserm Charakter fremd sei, wenn er auch freilich unberücksichtigt ließ, daß die Gestaltung des französischen Dramas eine nationale und als solche ebenso berechtigt als ihr Anspruch auf Allgemeingültigkeit von unmaßlicher Eitelkeit eingegeben war und seine eigene Bestimmung der Tragödie und Komödie nicht aufrecht gehalten werden kann. Fügen wir hinzu, daß Lessing nicht überall an der Strenge der auf seinem Standpunkte gebotenen Forderungen festhielt, wobei ihm wohl das augenblicklich zu Erreichende vorschwebte, daß er zuweilen in der scharfen Bekämpfung der Franzosen seine Behauptungen auf die Spitze trieb, auch wohl

sonst einmal sich zu einer nicht reiflich erwogenen Aeußerung im raschen Drange hinreißen ließ, so haben wir alles gesagt, was man an diesem Meisterstücke verständigster Kunstbetrachtung und feinster Berechnung im einzelnen etwa ausstellen kann.

Fragen wir nach der Wirkung, welche die Dramaturgie zunächst übte, so verbreitete sie vielmehr Entsetzen als daß sie die Dichter zu höherer, reinerer Thätigkeit aufgerufen hätte, und die jugendlich stürmischen Talente der Zeit nahmen aus ihr, statt des eifrigsten Studiums der Kunst, die Verwerfung aller Regeln und eine unverständige Begeisterung für Shakespeare, dessen genialen Flug sie nachfliegen zu können wähnten, da doch gerade Lessing auf das Studium der Natur, der Alten und Shakespeares hinwies, vor jeder Nachahmung und der Wegwerfung aller Regeln warnte, die Vortrefflichkeit Shakespeares in seine hohe Naturwahrheit, seine lebendige Auffassung und das Herz ergreifende Darstellung setzte, welche uns die Mängel der äußern Form und manches Anstößige wenn auch nicht übersehn, doch weniger empfinden ließen. So wenig begriff man die eigentliche Bedeutung jenes gewaltigen Kampfes zur Gründung eines auf deutschem Boden sich erhebenden, zugleich naturwahren und die höchsten Anforderungen der Kunst erfüllenden Dramas. Unter den ältern Dichtern fühlte sich besonders Lessings Studiengenosse Weiße verletzt, der an seinem philosophischen Freunde Garve einen ebenso scharfen Gegner der Dramaturgie fand. „Ihr Urtheil über Lessings Dramaturgie“, schreibt er diesem, „ist so richtig und gegründet, daß ich nicht wüßte, was ich darwider einwenden könnte. In der That sollte man einen Engländer in London und keinen Franzosen in Paris beurtheilen.“ Als ob es denn keinen künstlerischen Standpunkt gäbe, als ob die Frage nach dem Zwecke der Tragödie sich durch das, was dem gewöhnlichen Ge-

schmack auf der Bühne genügt, abschneiden ließe, als ob Lessing nicht das französische Drama nach dem von ihm selbst eingenommenen Standpunkte des besten, auf die Grundsätze der aristotelischen Poetik gegründeten Dramas beurtheilt hätte! „Nach der Wirkung", fährt Weiße fort, „die ein Stück auf dem Theater hervorbringe, urtheilt er vollends niemals (eine höchst ungerechte Beschuldigung!), und dies machet doch einen himmelweiten Unterschied und, meinen Gedanken nach, die wahre Probe eines Stücks aus. Auf der Stube läßt sich bei einer kalten Lektüre das beste Stück wegsubtilisiren; aber was wird dieses dramatische Genie (er meint die hohen Forderungen, welche Lessing an das nur dem Genie gelingende Drama stellt) unter uns hervorbringen?" Also jede künstlerische Würdigung lehnt er geradezu ab, und damit jede mögliche Vervollkommnung. Er schließt mit der Aeußerung, daß ihm beinahe aller Muth zu weitern dramatischen Versuchen vergangen, seit Lessing alles niederreiße, und wirklich hielt er sich von dieser Zeit an allein an der leichtern Oper. Auch ein anderer mit Lessing befreundeter Dramatiker, der Schauspieler Brandes, war mit der Dramaturgie unzufrieden. Von Klotz und seinem Anhange war natürlich nichts anders zu erwarten, als daß sie die Dramaturgie ebenso sehr verschrieen, wie alle Verehrer des französischen Theaters, besonders die Franzosen, über diesen schonungslosen Angriff auf die größten Genies der Welt sich entsetzten. Doch wie ungünstig auch die erste Aufnahme der überall gierig verschlungenen Dramaturgie war und wie wenig sie auch in ihrer wahren Bedeutung aufgefaßt wurde, sie befruchtete unmerklich die besten Geister, und selbst die Widerstrebenden konnten sich ihrer Wirkung nicht ganz entziehen. Unter den bedeutendsten Köpfen der Zeit ward besonders Herder, der ganz auf das echt Volksthümliche gestellt war, innigst von ihr ergriffen

und er begeisterte auch Goethe dafür. Die Nachahmungen des lessingischen Meisterwerkes, besonders in Wien, setzten dessen hohen Werth erst recht ins Licht.

In der ersten Zeit seines hamburger Aufenthaltes, wo Lessing noch auf den Bestand des Theaterunternehmens hoffte, beschäftigte ihn neben der Dramaturgie die Ausführung seiner eigenen dramatischen Plane; wir gedachten schon seiner Matrone von Ephesus und des Doktor Faust. Für den Faust, woran er aus allen Kräften arbeitete, bat er seinen Bruder Ende September 1767 um das bekannte Zauberbuch clavicula Salomonis. Ebert fragt noch am 26. Januar 1769, wo der Faust bleibe. Wenn Lessing selbst später geäußert haben soll, das Stück habe er so weit vollendet, daß er nur noch die letzte Hand anzulegen brauche, so wird er ihn bereits in Hamburg so weit gefördert haben; er ließ ihn aber liegen, da die Schauspieler noch vor dem Eintritt des Winters von Hamburg nach Hannover gingen. Von dieser Bearbeitung ist uns nichts erhalten als der Entwurf zu dem Vorspiel und den vier ersten Auftritten. Im Vorspiel finden wir eine Anzahl Teufel unter Beelzebubs Vorsitz zur Mitternachtzeit auf den Altären eines alten Domes versammelt, um ihrem Herrn und Meister Rechenschaft von ihren Thaten zu geben. Einer derselben, der sich rühmt, einen Heiligen verführt zu haben*), verspricht auch den Faust, der unablässig in den Tiefen der Wahrheit forsche, in vierundzwanzig Stunden der Hölle zu überliefern. Gerade auf seine Wißbegierde stützt er sei-

*) Dem Dichter schwebte hierbei die Legende vom Bischof Fundanus vor in den Pila hilaria des Jesuiten Angelinus Gazäus, wo ein Jude in der Mitternacht die Teufel in ähnlicher Weise in den Ruinen eines Marstempels auf dem Wege nach Rom sitzen sieht, welche dem Luzifer ihre Thaten berichten, und einer von ihnen erzählt, wie er den Bischof Fundanus verführt habe.

nen Plan; diese sei ein Fehler und aus einem Fehler könnten alle Laster entspringen. Lessing hat es dem Verführer freilich leicht gemacht, wenn er den Faust im ersten Auftritt erzählen läßt, schon früher habe er oft den Teufel vergebens beschworen, was er jetzt noch einmal versuchen wolle. Der Teufel erscheint ihm als ein langbärtiger Geist, der sich für den Aristoteles ausgibt und dem Faust auf seine spitzigen Fragen antwortet, bis er es endlich müde wird, und ihn zu entlassen bittet; er fühle, daß er wieder entschlummere. Faust, erfreut, daß es ihm diesmal gelungen, schreitet nun zur Beschwörung eines Dämons, auf ein Teufel erscheint. Von dieser Szene, womit der Entwurf abbricht, sind uns nur die Worte erhalten, welche an die ähnlichen des goetheschen Faust erinnern*): „Wer ist der Mächtige, dessen Ruf ich gehorchen muß? Du? Ein Sterblicher? Wer lehrte dich diese gewaltigen Worte?“ Ohne Zweifel dachte sich Lessing unter beiden Erscheinungen den Teufel, der Fausts Verführung über sich genommen hat. Von seinem weitern Plane wissen wir nichts, aber kaum steht zu bezweifeln, daß dem Teufel sein Anschlag gelingen, dieser in der folgenden Mitternacht (die Handlung dauert, wie es ausdrücklich heißt, von Mitternacht zu Mitternacht) den Faust, der wohl in der Verzweiflung selbst Hand an sich legt, zur Hölle bringen sollte. Emilia Galotti beschäftigte ihn zu Hamburg längere Zeit; er wollte sie aber bloß zur Aufführung ausarbeiten, nicht zum Drucke; das Scheitern der Theatergesellschaft scheint auch die Vollendung dieser Bearbeitung gehindert zu haben. Auch den Plan zu einer „antityrannischen“ Tragödie Spartacus, von welcher er im ersten

---

*) „Wer ruft mir? Du hast mich mächtig angezogen. An meiner Sphäre lang gesogen u. s. w.“

Jahre seines wolfenbütteler Aufenthaltes spricht, muß er schon in Hamburg gefaßt haben. Nur weniges darauf Bezügliche fand sich in seinem Nachlaß. Crassus sollte sich hier zum Kriege gegen Spartacus gedrängt haben, weil er am besten wußte, was ein Sklave werth sei und wie viel die Römer dadurch verlören. Spartacus verlangt gänzliche Freiheit der Sklaven, wobei er dem Crassus bemerklich macht, daß sie nicht viele zu Sklaven machen würden. Dieser verwirft einen Vergleich, läßt sich aber zu einem Waffenstillstand bereit finden, unter dem Vorwande, Verhaltungsbefehle von Rom zu erwarten; doch ehe dieser zu Ende, greift er den Spartacus an, um dem Pompejus zuvorzukommen. Die unterdrückten, um ihre Freiheit kämpfenden Sklaven, Spartacus an der Spitze, sollten hier in einem bessern Lichte als die von Lastern aller Art verdorbenen, die Menschenrechte verhöhnenden Römer sich zeigen. Crassus selbst muß den Spartacus für einen außerordentlichen Menschen halten. „Sollte sich der Mensch nicht einer Freiheit schämen", spricht dieser zu Crassus, „die es verlangt, daß er zu Sklaven Menschen habe?" und als dieser meint, er philosophire, spottet er: „Ihr habt den Menschenverstand in die Schule verwiesen, um ihn lächerlich machen zu können." Das Stück sollte in fünffüßigen Jamben geschrieben werden.

Am 9. Juni 1768 schreibt Lessing an seinen Bruder, er habe angefangen, verschiedenes von seinen Sachen in Hamburg drucken zu lassen, auch dramatische, doch sei noch nichts so weit, daß er es ihm mittheilen könnte. Wir wissen nicht genau, was hier unter den *dramatischen* Sachen gemeint ist. Wahrscheinlich beabsichtigte er nur den Druck einiger Stücke, die noch die letzte Hand erforderten, d. h. deren Plan im einzelnen ganz durchdacht war; begonnen war er noch so wenig als der der

antiquarischen Briefe. In demselben Briefe billigte er es, daß sein Bruder an einer Tragödie arbeite. „Mich dünkt auch immer, daß man in dem dramatischen Fache eher mit einer Tragödie als mit einer Komödie den Versuch machen sollte. Es ist leichter zum Mitleiden zu bewegen als lachen zu machen; man lernt eher, was Glück und Unglück, als was sittlich und unsittlich, anständig und lächerlich ist." Lessing wollte hiermit den Bruder wohl von einer Bahn ablenken, in welcher er es sich gar zu leicht machte, und er selbst neigte damals mehr zur Tragödie als zur Komödie hin. Das gewöhnliche Lächerliche gelingt auch dem weniger Gereiften viel leichter als das Rührende der Tragödie, und der Gegensatz zwischen beiden Dichtarten beruht in etwas anderm als darin, daß die eine das Unglück, die andere die Lächerlichkeit zu schildern sich vorsetzt. Freilich dürfte die hohe Komödie nicht weniger Schwierigkeiten als die vollendete Tragödie machen, aber bei solchen Versuchen, wie sie der Bruder vorhatte, kamen Meisterwerke vorerst gar nicht in Betracht. Diesen trieb es nun auch wirklich wieder zum Lustspiel, und da er wußte, der Bruder habe seine frühern Komödienentwürfe aufgegeben, wünschte er sie zu erhalten, um einen oder den andern auszuführen. „Meine Sudeleien von entworfenen Komödien könnte ich Dir leicht geben", erwiederte dieser, „aber Du würdest sie sicherlich nicht nutzen können. Ich weiß oft selbst nicht mehr, was ich damit gewollt. Ich habe mich immer sehr kurz gefaßt, und mich auf mein Gedächtniß verlassen, von welchem ich mich nunmehr betrogen sehe." Als ihm der Bruder später seine eigenen, ohne seinen Namen gedruckten Komödien sandte, konnte er seine Mißbilligung über die Art, wie er gearbeitet hatte, nicht unterdrücken. „Der größte Fehler dieser Stücke ist eine platte Schwatzhaftigkeit und der Mangel alles Interesse. — Du hast zu

wenig Philosophie und arbeitest viel zu leichtsinnig. Um die Zuschauer so lachen zu machen, daß sie nicht zugleich über uns lachen, muß man auf seiner Studierstube lange sehr ernsthaft gewesen sein. Man muß nie schreiben, was einem zuerst in den Kopf kommt. Deine Sprache selbst zeugt von Deiner Ruschelei. Auf allen Seiten sind grammatische Fehler, und korrekt, eigen und neu ist fast keine einzige Rede." „Freilich muß ich Dir zum Trost sagen", fügt er gutmüthig hinzu, „daß Deine ersten Stücke immer so gut sind als meine ersten Stücke; und wenn Du Dir nur immer zu jedem neuen Stücke, wie ich es gethan habe, vier bis sechs Jahre Zeit lässest, so kannst Du leicht etwas Besseres machen, als ich je gemacht habe oder machen werde. Aber wenn Du fortfährst Stücke über Stücke zu schreiben, wenn Du Dich nicht dazwischen in andern Aufsätzen übst, um in Deinen Gedanken aufzuräumen und Deinem Ausdrucke Klarheit und Nettigkeit zu verschaffen, so spreche ich es Dir schlechterdings ab, es in diesem Fache zu etwas Besonderm zu bringen, und Dein hundertstes Stück wird kein Haar besser sein als Dein erstes."

Lessing war trotz des Erfolges seiner Minna, besonders in Berlin, gegen das Theater arg verstimmt; schon Ende 1768 hatte er sich ganz von dem hamburger Theater getrennt, obgleich er dieses, die Dekoration und das Haus ausgenommen, viel besser als das im Mai zu Leipzig gesehene von Koch fand. Als er sich um Ostern 1769 endlich seiner Dramaturgie entledigt hatte, wollte er von dem Theater gar nichts mehr wissen. Um dieselbe Zeit Anfangs April bot man ihm durch Bodes Vermittlung die Stelle eines Dramaturgen und Theaterdichters zu Wien mit einem Gehalte von 3000 Gulden an, wofür er zwei Stücke liefern sollte. „Er hat seine Bedingungen zurückgemeldet", schreibt Bode am 12., „und ich hoffe, das Ding wird zu

Stande kommen." Lessing selbst aber berichtet den 13. an Nicolai, daß ihm sehr ansehnliche Vorschläge von Wien aus gemacht worden, die das Theater beträfen, um das er sich nicht mehr bekümmern möge. Wenn er nicht seine italienische Reise mit diesen Vorschlägen auf die eine oder die andere Art verbinden könne, würde er den Antrag wohl ganz von sich weisen. Ohne Zweifel hatte er nicht allein sich einen Urlaub zur beabsichtigten Reise bedungen, sondern war auch auf die Bedingung, jährlich zwei Stücke für die Bühne zu schreiben, nicht eingegangen. Damit war aber dem wiener Theater nicht gedient, und so zerschlug sich die ganze Sache. Lessing hatte einige Zeit die großen Hoffnungen getheilt, welche Klopstock auf eine von Joseph II. zu gründende großartige Akademie für Kunst und Wissenschaft gesetzt. Klopstock hatte schon Ende April 1768 einen Plan zu einer solchen unter der Ueberschrift *Fragment aus einem Geschichtschreiber des neunzehnten Jahrhunderts* eingereicht, worin er seine Wünsche als verwirklicht darstellte. Auch das Schauspiel sollte hier gehoben und im Namen des Staates von einem Oberaufseher geleitet werden. Lessing und Gerstenberg sollten als Unteraufseher die deutschen und die zu übersetzenden ausländischen Stücke auswählen, wobei auch die moralische Schönheit zu beachten und, wenn in Bezug auf letztere eine Meinungsverschiedenheit obwalte, diese durch den Oberaufseher zu entscheiden sei; sie sollten auch nach ihrem Ermessen Schauspieler annehmen und entlassen, ihnen Unterricht in ihrer Kunst ertheilen und sie zu jedem neuen Stücke einüben. Klopstocks schöner Traum, der ihm auch die Widmung seiner *Hermannsschlacht* an den Kaiser eingab, hielt freilich noch einige Zeit vor, und auch Lessings Vertrauen war noch nicht ganz erschüttert, als seine Berufung rückgängig geworden war.

Im September 1769 übernahm Ackermann die Leitung einer neuen, zunächst in Hamburg spielenden Schauspielergesellschaft von welcher Lessing zum erstenmal seine Minna in ganz befriedigender Weise aufführen sah. Eckhofs Auffassung des Tellheim hatte ihm nicht recht genügt, so daß er Brückner, den er in Leipzig in dieser Rolle gesehen, darin dem so sehr von ihm gefeierten Mimen vorzog. Borchers gab diesmal den Tellheim, den er auf das glücklichste durchführte; auch die andern Rollen waren auf das beste besetzt, so daß das Stück sich jetzt auch in Hamburg des entschiedensten Beifalls zu erfreuen hatte.

Um dieselbe Zeit machte der hamburger Hauptpastor Göze einen heftigen Angriff auf das Theater in der Schrift Theologische Untersuchung der Sittlichkeit der heutigen Schaubühne überhaupt, wie auch der Frage: ob ein Geistlicher die Schaubühne besuchen, selbst Komödien schreiben und drucken lassen und die Schaubühne, wie sie jetzt ist, vertheidigen könne, zunächst veranlaßt durch die Lustspiele des Predigers Johann Ludwig Schlosser in der Stadt Bergedorf bei Hamburg. Göze erwähnte Lessings Lustspiele neben denen von Weiße und Gellert mit Anerkennung, das Werk lobe den Meister; ihn selbst nannte er einen geschickten und edeldenkenden Mann, dagegen verfolgte er den armen Prediger, dessen Name auf dem Theaterzettel gestanden hatte, auf die bitterste Weise*). Es kam zu einem heftigen Streite, wobei die Freunde des Theaters, welches Göze und sein Anhang als

*) Göze hatte zunächst in Bezug auf Schlosser die Frage erörtert, ob ein Prediger Schauspiele schreiben dürfe; Schlossers Vertheidigung übernahm ein anderer hamburger Prediger, Nölting. Göze hatte in einem Briefe an Schlosser widerrufen, trat aber dann mit der angeführten Schrift auf, die eine scharfe Entgegnung Schlossers zur Folge hatte.

eine Schule des Satans verdammten, dieses als eine Schule der Sittlichkeit erhoben. Der hamburger Senat sah sich endlich genöthigt, durch ein Edikt vom 13. November alle weitern Streitschriften zu verbieten. Lessing schrieb am 11. Oktober an Nicolai: „Sagen Sie unserm Freunde (Mendelssohn), daß ich nicht mehr böse zu werden brauche, um von unserm Theater mehr Uebels zu sagen, als Göze davon zu sagen gewußt hat. Ich wünschte von Herzen, daß auf Gözens Schrift alle Theater in ganz Deutschland verschlossen werden möchten. In zwanzig Jahren würden sie doch wieder geöffnet, und vielleicht griffe man sodann die Sache von einer bessern Seite an. Die elenden Vertheidiger des Theaters, die es mit aller Gewalt zu einer Tugendschule machen wollen, thun ihm mehr Schaden als zehn Göze.“ Wenn auch Lessing selbst eine sittliche Wirkung dem Drama zuschrieb, so war er doch weit entfernt, den Antrieb zur Tugend als die eigentliche Absicht desselben aufzufassen. Es ekelte ihn diesmal an, auf die Sache einzugehn, während er es sonst wohl liebte, wenn er lange Zeit dem Streite zugesehen, endlich selbst einzutreten, wie er ein Jahr vorher einmal äußerte, wenn die kritischen Hunde sich genug über Gerstenbergs Ugolino zerbissen haben würden, wolle er auch seinen Knittel drunter werfen.

Ganz unerwartet bot sich ihm bald darauf die sichere Aussicht zu einer Anstellung als Bibliothekar in Wolfenbüttel, worauf er um so lieber einging, als er deren Annahme sowohl mit seinen auf die Kunst gerichteten Betrachtungen, die er in den Fortsetzungen des Laokoon und der antiquarischen Briefe niederzulegen gedachte, als auch mit seiner Reise nach Italien vereinigen konnte, und er die Sache des deutschen Theaters zunächst ganz aufgegeben hatte. Nach der Mitte November reiste

er nach Braunschweig, wo sich seine Anstellung sofort entschied. Aber seine wirkliche Uebersiedelung verzögerte sich noch Monate lang, obgleich er in längstens zehn Wochen einzutreffen versprochen hatte. Was ihn zunächst zurückhielt, waren seine Schulden; noch am Anfange des Jahres 1770 wußte er nicht, wie er mit Ehren von Hamburg wegkommen sollte; darauf fiel ein schreckliches Wetter ein und zuletzt erkrankte er. Während dieser Zeit konnte er zu keiner anhaltenden Thätigkeit gelangen; weder an die antiquarischen Briefe noch an seine Komödien durfte er ernstlich denken. „Was ich von beiden mitbringe, ist noch immer in herba (im Keimen)", schreibt er am 19. Februar. Auf eine neue Ausgabe seiner in sechs Bänden erschienenen Schriften war er bedacht, die auch neue dramatische Sachen, wohl begonnene Komödien, bringen sollte. Er möchte, schrieb er dem Buchhändler Voß, nun auch gern endlich den übrigen Rest seiner Schriften (außer Laokoon) wieder in das Publikum bringen; sonst laufe er Gefahr, daß man es ihm mit mehrern so mache, wie es der Schurke von Anthologisten (Chr. H. Schmidt im eben erschienenen ersten Bande der Anthologie der Deutschen) mit seinem Damon und seiner alten Jungfer gethan.

Ehe er Hamburg verließ, machte er die Bekanntschaft des auf der Reise nach Eutin begriffenen Herder, der in dem ersten seiner kritischen Wälder sich Winckelmanns gegen seinen Laokoon angenommen hatte, und der ihm allein zu verdienen schien, daß er mit seinem „ganzen Kram" herauskomme, da auch dieser begabte Geist nicht erkannt habe, worauf er es eigentlich abgesehen. Im Gegensatz zu Lessing, der die Idee des körperlichen Schmerzes für die Hauptidee des sophokleischen Philoktet erklärte, hatte Herder das Stück als eine „Reihe handelnder dichterischer Gemälde" bezeichnet, aber dann die ehrenvolle An=

erkennung hinzugefügt: „Wer könnte uns über diese Materie besser belehren als — der Verfasser des Laokoon und der Dramaturgie selbst, wenn er sich über das Maß der Pantomime in der Tragödie, über die eigene schöne Natur des Drama und über die besondern Grenzen zwischen Malerei und Schauspiel besonders erklärte?" Als Wesen der Dichtkunst hatte er die Kraft bezeichnet, während Lessing als vornehmsten Gegenstand derselben die Handlung hingestellt hatte. „Malerei wirket durch Farben und Figuren fürs Auge", hatte er bemerkt, „Poesie durch den Sinn der Worte auf die untern Seelenkräfte, vorzüglich die Phantasie. Da nun die Handlung der Phantasie immer ein Anschauen genannt werden mag, so kann auch die Poesie, sofern sie derselben einen Begriff, ein Bild anschauend macht, füglich eine Malerei für die Phantasie genannt werden: und jedes Ganze eines Gedichts ist das Ganze eines Kunstwerks. Nur da die Malerei ein Werk hervorbringt, das während der Arbeit noch nichts, nach der Vollendung alles, so ist die Poesie energisch, d. i. während ihrer Arbeit muß die Seele schon alles empfinden. Malerei will das Auge täuschen, Poesie aber die Phantasie — nur wieder nicht werkmäßig, daß ich in der Beschreibung das Ding erkenne, sondern bei jeder Vorstellung es zu dem Zwecke sehe, zu dem es mir der Dichter vorführet. — Der Künstler also wirkt durch Gestalten für das ganze eines Anblicks, bis zur Täuschung des Auges, der Dichter durch die geistige Kraft der Worte während der Succession, bis zur vollkommensten Täuschung auf die Seele." Die Bekanntschaft mit einer so frischen, genialen Natur, wie Herder war, welcher der Dichtung und Kunst tiefgehende Betrachtungen gewidmet hatte, konnte Lessing nur freudig begrüßen. „Es hat mir nothwendig sehr angelegen sein müssen, diesen Mann von Person kennen zu lernen", schreibt er an Ebert, „und ich

kann Ihnen jetzt nur so viel von ihm sagen, daß ich sehr wohl mit ihm zufrieden bin."

Am 21. April langte Lessing endlich in Braunschweig an, wo er am 7. Mai in sein Amt als Vorsteher der wolfenbütteler Bibliothek eingeführt wurde. Wunderlich traf es sich, daß einen Monat später Ackermann, der in Braunschweig war, mit seiner Truppe auf dem wolfenbütteler Schlosse, ganz in Lessings Nähe, spielte. „Mir ist es gar nicht gelegen", schreibt Lessing, „und ich glaube, der Teufel hat sein Spiel, daß mir die Komödie immer auf den Hacken bleibt. Eher noch freue ich mich auf Ihre Italiener in Hamburg, die, wie ich höre, der Herzog zur Messe kommen läßt." Indessen, wie sehr er auch sich selbst es überreden mochte, allen Antheil am Theater hatte er nicht verloren. Als seine vertraute Freundin Frau König ihm vom wiener Theater schrieb, dessen Leitung Herr von Sonnenfels übernommen hatte, äußerte er seine Neugierde, was aus der in verschiedenen Zeitungen geäußerten Erwartung werden möchte, daß das deutsche Theater in Wien bald allen Theatern in der Welt trotzen werde. „Es soll mich sehr freuen", fügte er hinzu, „wenn Sonnenfels in Wien mehr Gutes stiftet, als mir in Hamburg zu stiften gelingen wollte. Aber ich sorge, ich sorge, es wird dort auch zu nichts kommen. Schon des Herrn von Sonnenfels allzu strenger Eifer gegen das Burleske ist gar nicht der rechte Weg, das Publikum zu gewinnen."*) Als diesem bald darauf die Leitung des Theaters wieder entzogen wurde, wußte er nicht, ob er nach der prächtigen Ankündigung desselben darüber lachen oder sich ärgern

*) Sonnenfels gab Briefe über die wienerische Bühne heraus, an deren Stelle gleich darauf die Vielschreiber Klemm und Heufeld mit ihrer Schrift Dramaturgie, Literatur und Sitten traten.

sollte, doch hoffte er, dieser werde darum nicht ganz seine Hand von der Bühne abziehen. Dieselbe Freundin gab ihm die erste Nachricht von der beabsichtigten Errichtung eines deutschen Theaters am pfälzischen Hofe in Mannheim. „Ich wünsche sehr, daß etwas daran sein möge", erwidert er darauf. „Aber an dem Umstande ist wenigstens noch vors erste nichts, daß Seyler (Schauspieldirektor) dahin kommen soll. Er selbst weiß so wenig davon, daß er sich recht ernstlich um andere Aussichten bewirbt. Er möchte gern hierher nach Braunschweig, und ich hoffe, daß wir es ihm auswirken wollen."

Außer seinen Geschäften nahm ihn den ersten Sommer über die Ankündigung des auf der wolfenbütteler Bibliothek entdeckten Werkes des Berengar von Tours vom Abendmahl so lebhaft in Anspruch, daß er später gegen Nicolai äußerte, es sei diese Schrift dasjenige von allen seinen Büchern, bei dessen Niederschreibung er das meiste Vergnügen gehabt und ihm die Zeit am wenigsten lang geworden. Leider sah er kein anderes Mittel, nach und nach aus seinen in Hamburg gemachten Schulden herauszukommen als schriftstellerische Thätigkeit. „Ich habe es, Gott weiß, nie nöthiger gehabt, um Geld zu schreiben, als jetzt", meldet er seinem Bruder, „und diese Nothwendigkeit hat natürlicher Weise sogar Einfluß auf die Materie, wovon ich schreibe. Was eine besondere Heiterkeit des Geistes, was eine besondere Anstrengung erfordert, was ich mehr aus mir selbst ziehen muß als aus Büchern, damit kann ich mich jetzt nicht abgeben. Ich sage Dir dieses, damit Du Dich nicht wunderst, wenn ich, Deines Mißfallens ungeachtet, etwa gar noch einen zweiten Theil zum Berengarius schriebe. Ich muß das Brett bohren, wo es am dünnsten ist; wenn ich mich von außen weniger geplagt fühle, will ich das dicke Ende wieder vornehmen. Ich fühle es, daß mir schon

die Umarbeitung meiner alten Schriften (die in sechs Bänden 1753 bis 1755 bei Voß in Berlin erschienen waren) mehr Zeit kosten wird, als der ganze Bettel werth ist. Indeß habe ich es Herrn Voß einmal zu thun versprochen, und ich will mein Möglichstes anwenden, wenn er auch nur jede Messe einen Band bekömmt." Ueber der Durchsicht und neuen Bearbeitung des ersten Bandes der vermischten Schriften blieben auch die Fortsetzungen des Laokoon und der antiquarischen Briefe liegen. An Ramler schreibt er Mitte Dezember 1770, seine Ode an die Könige wolle er sich dreimal laut vorsagen, so oft er Lust haben werde, an seiner „antityrannischen" Tragödie zu arbeiten. „Ich hoffe mit Hülfe derselben aus dem Spartacus einen Helden zu machen, der aus andern Augen sieht als der beste römische. Aber wenn! wenn! Diesen Winter gewiß nicht; denn diesen werde ich wohl so ziemlich gerade an dem andern Ufer des Flusses, wo ich, auch unter dem Schnee, bunte Steinchen und Muscheln aufsuche, verschleudern und verschleudern müssen. Sie werden mich wohl verstehn, wenn Sie von Herrn Voß oder meinem Bruder gehört haben, daß ich mich endlich bereden lassen, meine kleinen Schriften wieder herauszugeben, und mit den Sinngedichten den Anfang machen will, weil ich zum Glück oder zum Unglück von diesen Dingen unter meinen alten Papieren noch eine ziemliche Anzahl gefunden habe, die nicht gedruckt sind und mit welchen ich ungefähr die ersetzen kann, die von den gedruckten nothwendig wegbleiben müssen." Zugleich übersandte er ihm die vier ersten Bogen der Sinngedichte zu beliebiger Aenderung, da Ramler noch alle poetische Farben auf der Palette habe, während er selbst kaum mehr wisse, was poetische Farben seien. Aehnlich äußert er sich zwei Monate später gegen Nicolai, dem er gesteht, lieber hätte er an dem zweiten Theil des Berengarius als

an seinen Sinngedichten gearbeitet. „Warum soll ich mich mit andern Dingen lieber martern, und doch am Ende nichts Rechtes herausbringen? Mein Spartacus soll darum doch noch eher fertig werden, als wir in Deutschland ein Theater haben." Besonders beschäftigten ihn die den Sinngedichten folgenden zerstreuten Abhandlungen über das Epigramm und einige der vornehmsten Epigrammatisten. Dazwischen gab er die in Wolfenbüttel gefundenen Gedichte des schlesischen Dichters Andreas Scultetus heraus. Doch noch ehe die Bearbeitung des ersten Theils der vermischten Schriften vollendet war, erkrankte er. Erst am 30. August konnte er seine durchgesehenen Lieder, welche den ersten Theil schließen sollten, zum Druck absenden; die kritischen Untersuchungen hatte er abbrechen müssen. Am folgenden Tage reiste er zu seiner Erholung nach Hamburg, von wo er auf einige Tage nach Berlin ging. Hier versprach er dem Buchhändler Voß auf den nächsten Winter nicht allein die baldige Bearbeitung des zweiten Theiles seiner vermischten Schriften, sondern auch, da seine Miß Sara Sampson überhaupt in diesen keine Aufnahme finden sollte, einen Band Trauerspiele, zu welchem außer dieser noch sein Philotas und die neuzubearbeitende Emilia Galotti bestimmt waren. Auch den Spartacus hatte er noch nicht aufgegeben.

Gleich nach seiner Rückkehr meldete ihm sein Bruder, Sulzer habe ihm von der Absicht gesprochen, ihn nach Wien zu ziehen. Sollte dieser Antrag das Theater betreffen, erwiederte Lessing, so möge er gar nichts davon wissen. Das Theater überhaupt werde ihm von Tage zu Tage gleichgültiger, und mit dem wiener Theater, das unter einem eigennützigen Unternehmer stehe, wolle er vollends nichts zu thun haben. Bald zeigte es sich, daß man zu Wien ihn für die zu gründende Akademie gewinnen wollte,

doch auch dieses zerschlug sich, da man ihn vorab in Wien zu sehn wünschte, während ein Mann wie Riedel, dessen Nichtigkeit Lessing durchschaute, ohne weiteres berufen worden war. Schon Mitte November sandte Lessing den Anfang zum zweiten Theil der vermischten Schriften und am 1. Dezember die durchgesehene Sara, die den Band der Trauerspiele eröffnen sollte, nach Berlin ab. In der letztern hatte er den Vater der Sara jetzt Sir William Sampson genannt, da das frühere Sir Sampson, ohne Nennung des Vornamens, der englischen Sitte zuwiderlief. Sonst waren der Veränderungen im Ausdrucke viel weniger, als man erwarten sollte, besonders nach der früher gegen Mendelssohn gemachten Aeußerung, manche Stellen seien nicht zu deklamiren; in den beiden letzten Aufzügen ist fast kein Wort geändert. Lessing machte es sich mit dieser Durchsicht, wie mit der des Philotas, worin nur an fünf Stellen ein Wort geändert ward, außerordentlich leicht. Um so größere Sorgfalt wandte er der früher auf drei Aufzüge berechneten Emilia Galotti zu; schon am 25. Januar 1772 konnte er die drei ersten Aufzüge zum Druck absenden, und er hoffte den Rest binnen acht Tagen folgen lassen zu können, doch verzögerte sich die Sendung des Schlusses bis zum 1. März.*) Zu Braunschweig wurde das Stück bereits am 13. März zum Geburtstage der Herzogin mit Genehmigung des Herzogs von der Schauspielertruppe Döbbelins zur Aufführung gebracht, und gleich darauf zweimal wiederholt. Lessing konnte und mochte diesen Vorstellungen nicht beiwohnen, weil er krank und der Kopf ihm vom Stücke noch warm war; sollte ihm das Sehen etwas nützen, so müsse dies ihm erst wieder fremd werden. Die Aufführung war ganz wider Vermuthen ge-

*) Vgl. Heft IV, 9.

lungen, so daß die Truppe noch kein Stück so gut aufgeführt hatte. In Berlin betrat Emilia schon am 6. April die Bühne, und wurde zweimal gleich darauf wiederholt. Die berliner Freunde waren mit der Aufführung, die sie viel schlimmer gefürchtet hatten, im ganzen zufrieden, doch ließ ihn Nicolais Bemerkung, daß das Stück im vierten und fünften Aufzug an Feuer verliere, deutlich erkennen, daß die Darsteller des Odoardo und der Orsina ihre Rollen verfehlt hatten.*) Hamburg sah die Emilia zuerst am 15. Mai; wiederholt wurde sie noch zweimal im Mai bei nicht vollem, einmal im Juni bei leerem Hause. Trotz aller Bemühung Schröders konnte sie sich nicht halten. Wie alle übrigen Stücke Lessings, hatte sich auch Emilia in Wien manche Veränderungen gefallen lassen müssen.

Das Stück war die erste deutsche Tragödie im echten Sinne des Wortes. Lessing hatte darin alle Anforderungen, die er an diese Dichtart stellen zu müssen glaubte, zu erfüllen gesucht; nur die metrische Form hatte er sich erlassen, um nicht die Schwierigkeiten, die sich bei einem solchen ersten Versuche entgegenstellten, noch zu vermehren und nicht gegen diese unwesentliche Forderung wesentlichere unerfüllt zu lassen. Alle Beobachtungen, die er über das Wesen der Tragödie seit seiner Miß Sara gemacht, hatte sein zur höchsten künstlerischen Reife gelangter Geist hier benutzt. Wie er in seiner Minna in das preußische Soldatenleben und die durch den heldenhaften König begeisterte Zeit einen kühnen Griff gethan, so hatte er jetzt die Unsittlichkeit des Hofes, der mit der Ehre des weiblichen Geschlechts und mit allem Rechte ein freveles Spiel treibt, zum Gegenstande seiner Darstellung ge-

*) Vgl. Heft IV, 10 ff., wo auch über die anderweitigen Aufführungen näheres sich findet.

wählt und ein tiefergreifendes Bild derselben mit fester Künstlerhand entworfen. Die Charaktere waren so sprechend ausgeprägt und zu so lebensvollen Gestalten gediehen, daß sie sich in frischer Selbständigkeit herausheben und den Schauspieler zur vollendetsten Verkörperung reizen. Die Sprache hatte eine reine Klarheit und bezeichnende Kraft gewonnen, wie nie vorher, und mochten auch fein begabte Naturen wie Herder fühlen, daß das Nachdenken mehr als unmittelbare dichterische Begabung die Tragödie geschaffen, so mußten doch auch diese erkennen, daß in bewußter künstlerischer Ausführung hier das Höchste gelungen sei. Zu den begeistertsten Verehrern der Emilia gehörten Ebert, Eschenburg und Wieland. Eschenburg hatte eine ausführliche Kritik des Stückes für die braunschweiger Zeitung geschrieben, gegen welche sich Mauvillon, der ein Jahr vorher mit seinem Freunde Unzer in den Briefen über den Werth einiger deutschen Dichter ein sehr scharfes Gericht gehalten hatte, in der auserlesenen Bibliothek der neuesten deutschen Literatur erhob, wo er bei aller Anerkennung mehrere Grundfehler des lessingischen Stückes nachzuweisen suchte. Wieland erfreute Lessing mit einem enthusiastischen Briefe, und er blieb sich in seiner Bewunderung der Emilia immer gleich, er wies ihr auch später den ersten Rang unter den deutschen Dramen an. Am allerwenigsten befriedigten den Dichter die Urtheile seiner berliner Freunde, Nicolai, Mendelssohn und Ramler, die keine Spur von warmer, aus ergriffener Seele fließender Theilnahme zeigten, eben weil sie wahren dichterischen Geistes ermangelten.*)

Nach der Vollendung der Emilia fühlte sich Lessing auf das bitterste verstimmt und so ganz abgespannt, fast zerrüttet, daß er

*) Vgl. Heft IV. 12 ff.

selbst die Bearbeitung der Fortsetzung seiner vermischten Schriften unterlassen mußte. Da er immer an seinen baldigen Abgang von Wolfenbüttel dachte und nicht vergebens Bibliothekar gewesen sein wollte, so trieb es ihn zu einer neuen Anordnung der Bibliothek, wozu er aber nicht gelangte, weil die Unermeßlichkeit der Sache ihn abschreckte. Dagegen begann er bald darauf die Herausgabe der Beiträge zur Geschichte und Literatur aus den Schätzen der herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel, wovon er den ersten Band am 28. Oktober dem Bruder verspricht. Damit wolle er so lange fortfahren, bis er wieder Lust und Kräfte bekomme, etwas Gescheidteres zu arbeiten, was sich aber so bald noch nicht ereignen dürfte, und er wisse auch nicht einmal, ob er es wünsche; denn solche trockene Bibliothekarbeit lasse sich so recht hübsch hinschreiben, ohne die geringste Anstrengung des Geistes. Damals fühlte er sich seit ein paar Tagen etwas ruhiger, da er mit seiner Arbeit inne gehalten hatte. Im November erhielt er durch den kaiserlichen Gesandten in Berlin wieder eine Anfrage, ob er geneigt wäre, unter vortheilhaften Bedingungen nach Wien zu gehn. Hierzu erklärte er sich bereit, falls der Vorschlag nicht das Theater betreffe; mit diesem wolle er wenigstens so lange nichts zu thun haben, als es nicht unmittelbar vom Hofe abhänge. Indessen kam es auch diesmal zu nichts. Von weitern dramatischen Arbeiten wollte er nichts wissen. „Daß ich etwas wieder für das Theater machen sollte, will ich wohl bleiben lassen", schreibt er am 15. Dezember in größter Verstimmung seinem Bruder. „Kein Mensch unterzieht sich gern Arbeiten, von welchen er ganz und gar keinen Vortheil hat, weder Geld noch Ehre noch Vergnügen. In der Zeit, die mir ein Stück von zehn Bogen kostet, könnte ich gut und gern mit weniger Mühe hundert andere Bogen chreiben. Zwar habe ich nach meinem letzten Ueberschlage wenig-

stens zwölf Stücke, Komödien und Tragödien zusammengerechnet, deren jedes ich innerhalb sechs Wochen fertig machen könnte. Aber wozu mich für nichts und wieder für nichts sechs Wochen auf die Folter spannen? Sie haben mir von Wien aus neuerdings hundert Dukaten für ein Stück geboten: aber ich will hundert Louisd'or, und ein Schelm, der jemals wieder eins macht, ohne diese zu bekommen!*) Du wirst sagen, daß dies sehr eigennützig gedacht sei, gesetzt, daß meine Stücke auch so viel werth wären. Ich antworte Dir darauf: „Jeder Künstler setzt sich seine Preise, jeder Künstler sucht so gemächlich von seinen Werken zu leben als möglich: warum denn nun nicht auch der Dichter? Wenn meine Stücke nicht hundert Louisd'or werth sind, so sagt mir lieber gar nichts mehr davon; denn sie sind sodann gar nichts mehr werth. Für die Ehre meines lieben Vaterlandes will ich keine Feder ansetzen, und wenn sie auch in diesem Stücke auf immer einzig und allein von meiner Feder abhangen sollte. Für meine Ehre aber ist es mir genug, wenn man nur ungefähr sieht, daß ich allenfalls in diesem Fache etwas zu thun im Stande gewesen wäre." Also Geld für die Fische oder beköstigt euch noch lange mit Operetten!**) Es wäre auch närrisch, wenn ich den einzigen Weg, Geld zu verdienen, mir wenigstens nicht offen halten, und das Publikum erst mit meinen Stücken sättigen wollte. Das Geld ist gerade das, was mir fehlt, und mir mehr

---

*) Einige Monate später schreibt er: „Du fragst mich, wie es mit Wien sei, und ob man da noch anstehe, ein Stück von mir mit hundert Louisd'or zu bezahlen. Ich will doch nicht hoffen, daß Du Dir einbildest, daß ich Anträge deswegen gemacht oder auch nur machen lassen." Man sieht, auch die Forderung von hundert Louisd'or war nur ein Einfall übelster Laune, er hatte alle Lust zum Theater verloren.

**) Womit damals Lessings Freund Weiße großes Glück machte.

fehlt, als es mir jemals gefehlt hat. Ich will schlechterdings in Jahr und Tag keinem Menschen mehr etwas schuldig sein, und dazu gehört ein besserer Gebrauch meiner Zeit als für das Theater." Lessing fühlte tief seine ganze Befähigung, dem deutschen Theater eine Reihe von Musterstücken zu liefern; auch fehlte es ihm dazu nicht an innerm Drang, aber die Ausführung war ihm, dem der dichterische Quell nicht frisch und voll strömte, eine Anstrengung, wozu er in seinen gedrückten und gespannten Verhältnissen sich unfähig hielt; dazu kam der Zustand des deutschen Bühnenwesens, das noch immer so trostlos war, daß der Dichter auf keine entsprechende Darstellung seiner mit besonnenster Einsicht gearbeiteten Stücke rechnen durfte. In Wien sah es jämmerlich mit der Bühne aus; in Berlin brachte es Koch zu nichts, obgleich man sagte, der König wolle etwas für ihn thun. Mit Döbbelin, den der Herzog von Braunschweig mehr unterstützte, als er werth war, ging es auch nicht, da dieser die wahre Aufnahme des Theaters ebenso wenig fördern konnte als wollte. Nur in Weimar und Hamburg hob sich die Bühne unter Eckhof und Schröder.

Die günstigen Aussichten, welche der Erbprinz von Braunschweig am Anfange des Jahres 1773 Lessing eröffnete, wollten sich nicht verwirklichen. Seine Noth war unterdessen so hoch gestiegen, daß er sich gezwungen sah, um nicht verklagt zu werden, sein ganzes Gehalt für mehr als anderthalb Jahr aufzunehmen. Eine sehr angenehme Unterhaltung gewährte ihm in dieser bedrängten Zeit der mehrwöchentliche Besuch des Franzosen Cacault, der mit einem Empfehlungsbriefe von Nicolai Anfangs Februar in Wolfenbüttel eintraf. Dieser strebsame Mann, der sich die deutsche Sprache und Literatur im Lande selbst auf gründliche Weise aneignen wollte, suchte die bedeutendsten Vertreter derselben auf.

In Berlin hatte er die Bekanntschaft von Ramler, Nicolai und Mendelssohn gemacht. Nicolai führte ihn mit bester Empfehlung bei Lessing ein. „Er ist ein ehrlicher und wackerer Mann", schrieb er, „dessen Liebe zu unserer Poesie lobenswürdig ist, der auch den Deutschen weit mehr Gerechtigkeit widerfahren läßt als andere Franzosen, der aber, um Ihnen alles zu sagen, wenn man ihm etwas genauer auf den Zahn fühlt, doch mit den Vorurtheilen seiner Nation ebenso gut wie jeder andere Franzose angesteckt ist. — Ihre Miß Sara und Minna lobt und liebt er sehr. Aber die Emilia kann er nicht verdauen." Darüber mit ihm zu streiten, habe er sowie Mendelssohn absichtlich vermieden (waren ja beide im Grunde auch nicht sehr für diese erste deutsche Tragödie), dagegen sei der Streit über die Dramaturgie oft ziemlich lebhaft gewesen, da Cacault behauptet habe, Lessing thue den großen französischen Dramatikern unrecht, er kenne sie nicht recht, und zuletzt sei er immer darauf zurückgekommen, daß die Regeln des Geschmackes überall dieselben seien. „Endlich rieth ich ihm, selbst zu Ihnen zu reisen. Ich versicherte ihn, er werde sehn, daß Sie in der That gegen seine Nation viel billiger wären, als Ihr Buch schiene." Lessing meldet seinem Bruder am 8. April, Cacault sei bei ihm und studire sehr fleißig Philosophie; da er selbst in Wolfenbüttel fast niemand sehe, so sei es ihm eben nicht unangenehm, daß er ihn alle Abende besuche. Wie lebhaft aber ihre Unterhaltung besonders in Bezug auf das Drama gewesen, ergibt sich aus Nicolais Aeußerung nach Cacaults Rückkunft: „Sie haben Herrn Cacault gänzlich umgekehrt, und haben meiner Recommandation, daß man Lessingen in seinem persönlichen Umgange kennen lernen müsse, wenn man ihn beurtheilen wolle, Ehre gemacht." Cacault war jetzt ganz eingenommen von der Dramaturgie, die er später ins Französische übersetzte.

Aber der Umgang dieses geistvollen Franzosen war auch der einzige Sonnenblick in Lessings bedrängtes, jeder innern Behaglichkeit entbehrendes Leben, das ihn zu keiner vergnüglichen, frische Thätigkeit des Geistes fordernden Arbeit gelangen ließ. „Ich bin ärgerlich", schreibt er am 8. April seinem Bruder, „und arbeite, weil arbeiten doch das einzige Mittel ist, um einmal aufzuhören jenes zu sein. Aber Du und Herr Voß, Ihr irret Euch sehr, wenn Ihr glaubet, daß es mir bei solchen Umständen ja wohl gleichgültig sein könne, was ich arbeite. Nichts weniger: weder in Ansehung der Arbeit, noch in Ansehung der vornehmsten Absicht, warum ich arbeite. Ich bin in meinem Leben schon in sehr elenden Umständen gewesen, aber doch noch nie in solchen, wo ich im eigentlichen Verstande um Brod geschrieben hätte. Ich habe meine Beiträge bloß darum angefangen, weil diese Arbeit fördert, indem ich nur einen Wisch nach dem andern in die Druckerei schicken darf, und ich doch dafür von Zeit zu Zeit ein paar Louisd'or bekomme, um von einem Tag zum andern zu leben." Freilich waren die Beiträge, von denen er den zweiten noch im Herbst erscheinen ließ, keineswegs eine bloße Federarbeit, wie man nach Lessings unmuthiger Aeußerung schließen könnte, aber doch fühlte er sich zu einer viel regern Geistesthätigkeit berufen: Laokoon war noch immer unvollendet, und auch sein dramatischer Drang ließ sich nicht ganz unterdrücken, da er sich berufen fühlte, das deutsche Drama betrachtend und schaffend zu fördern. Die unselige Verschleppung seiner Angelegenheit in Braunschweig unter den drückendsten Verhältnissen, versetzte ihn in den traurigsten Zustand, so daß er häufig im Begriffe stand, seiner Stelle ganz zu entsagen, wovon ihn nur die liebevollen Mahnungen seiner gleichfalls bedrängten Herzensfreundin abhielten, in deren Besitz einst glücklich zu werden er noch immer

hoffte. Drei Monate war er zu keinem Menschen gekommen, hatte die ganze Zeit bloß auf der Bibliothek und seiner Stube, wo er mehr fleißig sein wollte als war, zugebracht, als er nach der Mitte Juni sich auf sechs Tage nach Braunschweig begab, um seine Sache zu betreiben. Gelang ihm dieses auch nicht, so kehrte er doch ein wenig heiterer nach Wolfenbüttel zurück. In dieser etwas gehobenen Stimmung regte sich auch wieder der Drang zur dramatischen Dichtung, wenn auch nur auf kurze Zeit und ohne volle, heitere Frische. „Du bist fleißig", schreibt er am 14. Juli seinem Bruder; „aber ich bitte Dich, sei es ja so, daß Du es auf die Länge sein kannst. Ich mache diese Erinnerung, weil Du sie mir zu brauchen scheinst. Du liesest sehr viel und schreibst sehr viel. Alle die neuen Werke, über die Du mir Deine Gedanken mittheilst, habe ich noch kaum angesehen, und wenn ich in Jahr und Tag, wie Du, zwei Komödien gemacht haben sollte und mit dem dritten Stücke schwanger ginge, so wäre ich sicherlich vor Entbindung mit diesem dritten entweder im Tollhause oder im Grabe. Ich bin indeß sehr begierig, diese Deine Komödien zu sehn. Schicke mir sie also, und zugleich den Plan, nach welchem Du Deinen Masaniello machen willst. Vielleicht kann ich Dir in diesem letztern einige Winke geben; denn ich erinnere mich, daß auch mir dieses Sujet einmal durch den Kopf gegangen ist." Nachdem er ihn auf Weißes Behandlung des Gegenstandes aufmerksam gemacht, der ganz den freien shakespeareschen Gang gewählt und auch hin und wieder Funken von shakespeareschem Genie gezeigt habe, fährt er fort: „Ich glaube zu errathen, was Dich für den Aniello eingenommen: die uneigennützige Entschlossenheit, zum Besten anderer sein Leben zu wagen, in einem so rohen Menschen; die großen Fähigkeiten, welche Umstände und Noth in einem so rohen Menschen erwecken

und sichtbar machen. Dieses ließ auch mich ihn als einen sehr schicklichen tragischen Helden erkennen; aber was mich mehr als alles dieses hätte bewegen können, Hand an das Werk zu legen, war die endliche Zerrüttung seines Verstandes, die ich mir aus ganz natürlichen Ursachen in ihm selbst erklären zu können glaubte, ohne sie zu einem unmittelbaren physischen Werke seiner Feinde zu machen. Ich glaubte sonach den Mann in ihm zu finden, an welchem sich der alte rasende Herkules modernisiren ließe —, und die allmähliche Entwicklung einer solchen Raserei, die mir Seneka ganz verfehlt zu haben schien, war es, was ich mir vornehmlich wollte angelegen sein lassen." Sieben Monate später gesteht er dem Bruder, daß er in dem Augenblicke, wo er um seine Stücke gebeten, wieder einen kleinen Theateranfall gehabt, aber solche Anfälle dauerten bei ihm gewöhnlich nicht lange, und es folge darauf der äußerste Ekel gegen alles, was Theater und theatralisch sei und heiße, auf lange Zeit. Welcher Stoff ihn damals angezogen, ob Spartacus oder eine neue Fassung der Faustsage sich wieder in ihm geregt oder er den ersten jedenfalls in die früheste Zeit seines wolfenbütteler Aufenthaltes fallenden Plan zu Nathan dem Weisen eben damals gefaßt hatte, ist nicht zu errathen. Wir wissen, daß er nach seinen hamburger Jahren noch eine neue, etwas wunderliche Bearbeitung der Faustsage entwarf, wo am Schlusse, als die Teufel schon ihre Triumphlieder über Fausts Fall anstimmen, der Engel ihnen zuruft: „Triumphirt nicht! ihr habt nicht über Menschheit und Wissenschaft gesiegt; die Gottheit hat dem Menschen nicht den edelsten der Triebe gegeben, um ihn ewig unglücklich zu machen; was ihr sahet, und jetzt zu besitzen glaubt, war ein Phantom." Der Engel der Vorsehung hat den Faust in einen tiefen Schlaf begraben, und an seiner Stelle ein Phantom geschaffen, womit der

Satan, der es für den wirklichen Faust hält, sein Spiel treibt. Faust sieht dies alles im Traume, und als er, eben wie die Teufel beschämt sich zurückziehen, aus dem Traum erwacht, dankt er der Vorsehung für diese Warnung. Auch hier sollte es nicht an einem dem frühern ähnlichen Vorspiel fehlen, an dessen Schlusse der Engel der Vorsehung, der über den zur Versammlung der Teufel dienenden Trümmern einer gothischen Kirche schwebt, mit feierlichen, sanft gesprochenen Worten verkünden sollte: „Ihr sollt nicht siegen!“ Vieles aus seiner frühern Ausführung gedachte Lessing unzweifelhaft zu benutzen; das Herbe des Schlusses war dem zu höherer Anschauung gelangten Dichter gar zu widerwärtig geworden. In welche Zeit dieser neue Plan gefallen sei, läßt sich nicht bestimmt ermitteln.

Je länger sich die vom Erbprinzen in Aussicht gestellte Beförderung verzögerte, um so höher stieg Lessings Aerger, so daß er Braunschweig gar nicht mehr besuchen mochte. So lehnte er denn auch die Einladung seines Freundes Eschenburg ab, der Vorstellung seiner Minna auf einem kleinen gesellschaftlichen Theater beizuwohnen, obgleich dieses ihn eher als das sogenannte große Theater locken könnte. „Ich muß wieder einmal fleißig sein oder wenigstens thun, als ob ich es wäre“, schreibt er am 4. Januar 1774 an Eschenburg. Seinem Bruder gesteht er einen Monat später, daß er begonnen habe, die Mängel des deutschen Wörterbuches von Adelung, wovon der erste Band eben erschienen war, ins Licht zu setzen, und zugleich eine Probe zu geben, wie er selbst ein solches auszuführen im Sinne gehabt. Seinem ersten Anschlage nach müßte er damit schon fertig sein, wäre es ihm nicht schlechterdings unmöglich, ohne Unterbrechung an derselben Sache fortzuarbeiten. „Die öftere Abänderung der Arbeit ist noch das einzige, was mich erhält. Freilich wird so viel

angefangen und wenig vollendet. Aber was schadet das? Wenn ich auch nichts in meinem Leben mehr vollendete, ja nie etwas vollendet hätte, wäre es nicht eben das?" In dieser bittern Verstimmung konnte er sich kaum entschließen, etwas Dichterisches anzusehn. So hatte er die Komödien seines Bruders, welche er an Döbbelin geben sollte, noch nicht gelesen, weil er einen Augenblick abwarten wollte, wo er so etwas mit ruhiger und heiterer Seele lesen könne. Goethes Götz von Berlichingen, der schon ein halbes Jahr lang ganz Deutschland in freudigstes Staunen gesetzt hatte, von dem ihm sein Bruder am vorigen 21. Oktober begeistert geschrieben hatte, hatte er erst am 1. Februar, und nicht einmal ganz, gelesen. Wenn er auch Goethes dichterisches Genie nicht verkannte und Ramlers spottete, der das Stück nach seinem Batteux beurtheilte, so konnte er doch, da er gerade auf eine durchdachte Durchbildung zu einem organischen Ganzen das Hauptgewicht legte, mit der Verletzung aller dramatischen Regeln, nicht einverstanden sein. Der Beifall, den das Stück in Berlin gefunden, schien ihm weder zur Ehre des Verfassers noch des berlinischen Geschmacks zu sein; die schönen Kleider hätten daran ohne Zweifel den größten Theil. Mehr als Götz mußte Clavigo Lessing ansprechen, wie er auch im Werther den mächtigen Dichtergeist nicht verkennen konnte, so wenig er auch mit dem ihm feige scheinenden Werther irgend sympathisiren mochte, ja, er dachte in übermüthiger Laune einen Augenblick an eine dramatische Parodie, die den Titel Werther der Bessere führen sollte. Dagegen mußten die im Laufe des Jahres 1774 erscheinenden Sachen von Lenz, der Hofmeister, den man Goethe zuschrieb, der neue Menoza, die Lustspiele nach dem Plautus, woran auch Goethe Theil hatte, und die allen Regeln des Aristoteles hohnsprechenden Anmerkungen

übers Theater, ihm höchst ärgerlich sein. In äußerster Verstimmung schreibt der auf die unverantwortlichste Weise hingehaltene, seinen Untergang in Wolfenbüttel vor Augen sehende Mann, der, um seine hypochondrische Laune zu betäuben, sich, wie er selbst klagt, aus einer nichtswürdigen literarischen Untersuchung in die andere stürzen muß, am 11. November seinem Bruder: „Schwerlich werde ich Dir auf das viel zu antworten haben, was Du mir von gelehrten oder theatralischen Vorurtheilen geschrieben. Ich bin meistentheils Deiner Meinung. Die letztern haben längst aufgehört, mich zu interessiren, und nicht selten gereichen sie mir zu dem äußersten Ekel. Recht gut; sonst liefe ich wirklich Gefahr, über das theatralische Unwesen (denn wahrlich fängt es nun an, in dieses auszuarten) ärgerlich zu werden, und mit Goethen, trotz seinem Genie, worauf er so pocht, anzubinden. Aber davor bewahre mich ja der Himmel! Lieber wollte ich mir mit den Theologen eine kleine Komödie machen, wenn ich Komödie brauchte."*) Kurz vorher hatte er die dramaturgische Abhandlung des seichten Vielschreibers Chr. H. Schmid in Gießen über Götz für ein „Wischiwaschi" erklärt. Seine Mißstimmung gegen Goethe und die gleich Lenz und H. L. Wagner sich an ihn anschließenden, aber seines Geistes ermangelnden Dichter spricht sich auch in der Erwiederung an Wieland vom 8. Februar 1775 aus, der ihn um Beiträge für den Merkur gebeten hatte: „Was für Beiträge erwarten Sie von mir? Arbeiten des Genies? Alles Genie haben itzt gewisse Leute in Beschlag genommen, mit welchen ich mich nicht gern auf einem

---

*) Er bot dem Buchhändler ein zweites Fragment seines Ungenannten an, „eine noch freiere Untersuchung des Canons alten und neuen Testaments" mit einer Vorrede von ihm selbst, im Gegensatz zu Semlers „freier Untersuchung".

Wege möchte finden lassen.“ Wie sehr Goethe bestrebt war, sich zur künstlerischen Höhe zu erheben, mit welcher Strenge er gegen sich selbst verfuhr, wie schon der Vergleich des ersten Entwurfs seines Götz mit der gedruckten Bearbeitung zeigt, und welche hohe Achtung er dem Dichter der Minna und Emilia, dem geistvollen Verfasser der Dramaturgie zollte*), ahnte Lessing nicht. In seinem Aerger entging ihm, daß in Goethe der vollbegabte Dichter erschienen war, der das, was ihm selbst, weil der frische Born der Dichtung nicht in seiner Brust strömte, versagt blieb, zur schönsten Erfüllung zu bringen bestimmt sei.

Mit dem Anfange des Jahres 1775, desselben, das Goethe nach Weimar führen sollte, fühlte sich Lessing zu dem Entschlusse gedrungen, den engen, seinen Geist zerrüttenden Verhältnissen durch eine längere Entfernung sich zu entziehen, in der Hoffnung, durch den Anblick anderer Gegenden und den Umgang mit andern Menschen sich herzustellen. Am 9. Februar trat er seine Reise nach Berlin an. Acht Tage verweilte er in Leipzig, wo er seinen alten Freund Weiße täglich besuchte und ihm manches vertraute. Dieser berichtet darüber an Garve: „Mit Goethens und seines Mitbruders Lenzen neuen Schauspielen war er äußerst unzufrieden. Ein bißchen Witz und Laune, sagte er, gälte ihm ebenso viel als ein wenig Temperamentstugend, und der müsse ganz auf den Kopf gefallen sein, der, wenn er sich keiner Regel

*) An Herder schreibt er vom ersten Entwurf seines Götz, er müsse eingeschmolzen, von Schlacken gereinigt, mit neuem, edlerm Stoffe versetzt und umgegossen werden; er sei nur gedacht. „Emilia Galotti ist auch nur gedacht, und nicht einmal Zufall oder Caprice spinnen irgend drein. Mit halbweg Menschenverstand kann man das Warum von jeder Szene, von jedem Wort, möcht' ich sagen, auffinden. Drum bin ich dem Stück nicht gut, so ein Meisterstück es sonst ist, und meinem ebenso wenig.“

unterwerfen wolle, nicht eine Situation oder launige Szene machen könne; ein schöner, durchdachter Plan und die geschickte Herbeiführung der Situationen mit der gehörigen Entwicklung gut ausgebildeter Charaktere erfordere mehr Genie." Höchst aufgebracht war er gegen die Leiden des jungen Werther, und behauptete, der Charakter des jungen Jerusalem wäre ganz verfehlt: er sei niemals der empfindsame Narr, sondern ein wahrer, nachdenkender Philosoph gewesen. Auch sprach er gegen Weiße von seiner Absicht, die in seinen Händen befindlichen Abhandlungen des jungen Jerusalem herauszugeben. Was Lessing über Goethe geäußert, ward bald genug ausgeplaudert. Boie in Göttingen schrieb am 10. April an Goethes Freund Merck: „Lessing soll mit Goethens und Lenzens theatralischen Freibeutereien und am meisten mit den Anmerkungen übers Theater, worin man so wenig Respekt für seinen Aristoteles bezeugt, sehr unzufrieden sein, und die Leipziger (Weiße und sein Anhang) sollen sehr jauchzen, einen solchen Alliirten zu haben." Das Theater, wo damals eine sehr mittelmäßige Truppe spielte, besuchte Lessing nicht, obgleich man ihm zu Ehren seine Miß Sara aufführte, die er dort, wie er sich äußerte, nicht am Galgen sehn wollte. In Berlin, wo er vierzehn Tage bei seinem Bruder wohnte, wird er besonders mit Nicolai und Mendelssohn sich in alter Vertraulichkeit zusammengefunden haben. Nicolai hatte damals seine Spottschrift auf Werthers Leiden herausgegeben, und mochte Lessing auch mit dem Tone und der geistlosen, von Gressets Sidney hergenommenen Umdichtung nicht zufrieden sein, so fand doch seine Mißstimmung gegen Goethe, dem er noch immer auch die Sachen von Lenz mit zuschrieb, bei Nicolai reiche Nahrung. Mit seinem Bruder, der seine Komödien auf seinen Rath ungedruckt ließ, wird er vielfache Besprechungen über das

Drama gepflogen haben; durch Aeußerungen über seinen noch nicht aufgegebenen Spartacus erregte er in diesem große Erwartungen. Die dringende Zusprache des kaiserlichen Gesandten van Swieten hatte Lessing zu einer Reise nach Wien bestimmt, wo er seine Herzensfreundin Frau König anzutreffen hoffte. Noch in Berlin empfing er einen Brief seines hamburger Freundes Bode, der ihm von der Ankündigung Bericht erstattete, welche auf seine Veranlassung die Unternehmer des hamburgischen Theaters, Frau Ackermann und Fr. L. Schröder, am 28. Februar in Betreff der Honorirung guter Bühnenstücke erlassen hatten. Das Preisausschreiben ging von der Betrachtung aus, daß die Unmöglichkeit der Buchhändler, dem dramatischen Dichter ein entsprechendes Honorar zu bieten, eine der hauptsächlichsten Ursachen sei, warum mancher für das dramatische Fach sehr fähige Kopf lieber solche Arbeiten unternehme, die ihm die darauf verwendete Zeit wenigstens besser lohnten. Deshalb hätten die Unterzeichneten es für ihre Pflicht gehalten, nach Kräften dazu beizutragen, daß diejenigen unter den „deutschen Genies“, die nicht in solchen Glücksumständen lebten, daß sie ihrem Triebe allein Raum geben könnten, einen Theil ihrer Muße der Bühne zu widmen in Stand gesetzt würden. „Wir erbieten uns also, für jedes Originalstück von drei oder fünf Akten, sei es Trauer- oder Lustspiel, dem Verfasser 20 alte Louisd'or, jedoch unter folgenden Bedingungen, zu bezahlen. Wir müssen nämlich 1) ersuchen, daß das Stück von der Beschaffenheit sei, daß es a) in Hinsicht seines sittlichen Inhalts auf die Bühne gebracht werden dürfe; daß es auch b), um aufs Theater gebracht zu werden, keine außerordentlich großen Kosten an ungewöhnlichen Kleidertrachten und sonstigen Dekorationen erfordere, ferner c) nicht die Zahl der agirenden Personen übersteige, die man billigerweise auf einer deutschen Bühne er-

warten darf; d) ob wir gleich Trauerspiele in Versen nicht ganz ausschließen, so werden uns gleichwohl die in Prosa von sonst gleicher Güte viel lieber sein. 2) müssen wir bitten, daß man uns nicht so verstehn möge, als machten wir uns verbindlich, jedes Stück, das uns der Verfasser zuschickte, mit 100 Thlr. bezahlen zu wollen. Wir wünschen durch diesen Weg mehr gute Originalstücke auf die Bühne zu bringen." Auf die Einladung Bodes, auch ein Stück einzuliefern, konnte Lessing nicht eingehen. Er sei fest entschlossen, erwiederte er diesem am 9. März möglichst freundlich, auf keine Weise etwas weiter für das Theater zu arbeiten. „Wenn ich zwar dieses und jenes schon so völlig fertig hätte, wie ich es zu produziren wünschte, so würden freilich 100 Rthlr. schon mitzunehmen sein. Allein das ist nicht: und solchergestalt verlohnen sich 100 Rthlr. nicht der Mühe, Dinge wieder hervorzusuchen, die ich beinahe schon vergessen habe."

Ueber Dresden eilte Lessing, nachdem er weitern Urlaub erhalten hatte, nach Wien, wo er von allen Seiten, auch von dem Kaiser und der Kaiserin, mit der höchsten Auszeichnung empfangen wurde. Im Theater wohnte er der Vorstellung seiner Emilia bei, die ihm durch den Ruf Vivat Lessing! nicht erfreulicher wurde; denn solche Anerkennungen der geschmacklosen Menge waren ihm widerwärtig. Da ihm der um diese Zeit in Wien eintreffende jüngste Prinz von Braunschweig dringend anlag, ihn nach Venedig zu begleiten, wobei er ihm die Versicherung gab, bei seinem Vater alles gut machen zu wollen, so ergriff er diese Gelegenheit, um wenigstens einen Vorgeschmack von Italien zu genießen. Aber die Reise ging weiter, als Lessing hatte voraussehn können, und da er sie ohne Vorbereitung unternahm, die Gesellschaft des Prinzen ihn viel abzog, er auch mit mancherlei Widerwärtigkeiteu zu kämpfen hatte, bot sie ihm weder den vollen

Genuß noch den erwarteten Nutzen. Vorzüglich nahmen die bildende Kunst und die Alterthümer seine Aufmerksamkeit in Anspruch; wurde auch die Dichtkunst und das sonstige geistige Leben des Volkes nicht vernachlässigt, so trat doch seine Neigung zum Drama bei der Ueberfülle der Gegenstände entschieden in den Hintergrund. Von München, wohin er den Prinzen begleitete, kehrte er am 24. Dezember nach Wien zurück, wo er aber nur bis zum 5. Januar blieb, und sich von allen vornehmen Bekanntschaften zurückhielt, entschlossen, vorab in Diensten seines Herzogs zu bleiben, der ihm die besten Versicherungen gegeben hatte. Ueber Prag ging er nach Dresden, wo ihm der Kurfürst die Stelle Hagedorns an der Kunstakademie zusicherte. Hier fand er auch seinen alten Bekannten Brandes, der mit seiner Truppe dem Hofe gefolgt war. Mit diesem unterhielt er sich über den damaligen Zustand der deutschen Bühne. „Herzlich bedauerte er den allmählichen Verfall der echten Komödie", berichtet Brandes; „unzufrieden war er mit den seit einiger Zeit zur Mode gewordenen historischen Schauspielen, deren Regellosigkeit und dem ihnen beigemischten Klingklang von Aufzügen, Turnieren, vielfältigen Verwandlungen des Theaters und dergleichen mehr; und mit Unwillen äußerte er sich über die in manchen Schauspielen dieser Gattung so auffallend vorsätzliche Vernachlässigung in Sprache und Sitten (die öftere Einmischung mancher unanständigen und sittenbeleidigenden Ausdrücke). Mir wünschte er Glück, daß ich meiner eigenen Manier treu wäre und mich nicht, gleich einigen andern Dichtern, durch das Beispiel der jetzt den Ton angebenden Genies hätte hinreißen lassen, deren Vorzügen und Talenten in andern Fächern er übrigens alle Gerechtigkeit wiederfahren ließ." Dieser Bericht dürfte nichts weniger als ganz genau sein. Freilich herrschte auf der Bühne damals Goethes Götz, dem Lessing eine

echt dramatische Wirkung absprechen mußte; aber die eigentlichen Nachahmungen desselben hatten am Anfange des Jahres 1776 noch nicht die Bühne überschwemmt; bloß Klingers Otto und Blums befreites Rathenau waren damals erschienen, und wir müssen bezweifeln, daß Lessing dieselben genau kannte, da er den größten Theil des Jahres 1775 in Italien verlebt und sonst wenig Lust und Veranlassung hatte, sich mit den neuern dramatischen Erscheinungen zu befassen. In Berlin lernte er den vor kurzem von Leipzig dorthin gekommenen Professor Engel kennen, der sich durch einige kleine dramatische Stücke und seinen Philosophen für die Welt einen Namen gemacht hatte. Seine strenge in letzterm eben erschienene Kritik über die Emilia führte zu eingehenden Gesprächen über das Stück und die dramatische Dichtung überhaupt. Engels Behauptung, Emilia könne auch einen andern Schluß haben, wies Lessing durch das ironische Anerbieten zurück, zu jedem Stück einen andern fünften, ja noch einen sechsten Aufzug machen zu wollen, und er schreckte den kritischen Professor durch seine eigenen strengen Anforderungen an ein dramatisches Gedicht von der Vollendung seiner eigenen Versuche ab. Von Berlin kehrte er nach mehrwöchentlichem Aufenthalt am 23. Februar nach Braunschweig zurück, ernstlich darauf bedacht, mit dem Hofe, der seine Versprechungen nicht gehalten, ins Reine zu kommen, was aber erst nach langen Schwankungen und vielem Aerger Mitte Juni gelang. Während dieser Zeit gedachte er an seinen Nathan den Weisen die letzte Hand zu legen, konnte aber nicht die nöthige Sammlung zu dieser rührenden Dichtung finden.

Um Ostern 1776 hatte Lessing zu Braunschweig in einem Buchladen den ohne Namen des Dichters erschienenen Julius von Tarent gesehen, den er so vortrefflich fand, daß er gegen

seinen Freund Eschenburg äußerte, das Stück müsse von Goethe sein. Auf Eschenburgs Zweifel erwiederte er: „Desto besser! so gibt es außer Goethen noch ein Genie, das so etwas machen kann.“ Bei aller Verstimmung gegen Goethe, der in seinem Götz alle Schranken so kühn durchbrochen hatte und sich in der Nachahmung der shakespeareschen Ueberfreiheit zu behagen schien, verkannte er nicht das dichterische Talent des mit so gewaltigem Aufsehen hervorgetretenen Dichtergeistes. Goethes Erwin und Claudine dürfte Lessing kaum gekannt und seine Stella ihn schwerlich befriedigt, ja eher ihn abgestoßen haben, da er wohl, wie man noch immer bis heute zu thut, den dichterischen Mittelpunkt und die Beziehung des Dramas auf Goethes eigenen Zustand nicht erkannte. Schloß sich Stella auch der regelmäßigen Form an, so war ihm doch gewiß die überschwängliche Empfindsamkeit, je glühender sie dargestellt war, um so widerwärtiger, da sie hier auf der Bühne hervortrat, in leibhafter Vorstellung die Menge ergriff, als im bloß erzählenden oder brieflich sich aussprechenden Roman. Um dieselbe Zeit war auch H. L. Wagners Uebersetzung von Merciers neuem Versuch über die Schauspielkunst mit einem Anhang aus Goethes Brieftasche erschienen. Hier sprach der junge Dichter seine Ansicht über das Wesen der dramatischen Form aus, mit welcher sich Lessing unmöglich ganz einverstanden erklären konnte, wenn er auch freilich hieraus ersehn mußte, wie tief Goethe von dichterischer Lebenskraft und warmem Kunsttrieb durchglüht war, daß er keiner der eitlen Nachahmungsgeister war, sondern ein vielversprechendes Dichtertalent. Endlich sei es einmal Zeit, hieß es hier, daß man nicht mehr über die Form dramatischer Stücke rede, über ihre Länge und Kürze, ihre Einheit, Anfang, Mitte und Ende, und wie das Zeug alles heiße, sondern stracks auf

den Inhalt losgehe. Deswegen gebe es doch eine innere Form, die gefühlt, nicht, wie die äußere, mit Händen gegriffen sein wolle. Das Zusammenwerfen aller Regeln gebe keine Ungebundenheit, und im schlimmsten Falle sei ein verworrenes Stück noch besser als ein kaltes. Das war ganz aus Lessings Seele gesprochen. Freilich würde es weniger verschobene Geburten des Geistes geben, hätten mehrere das Gefühl dieser innern Form, welche alle Formen in sich begreife; man würde sich dann nicht einfallen lassen, jede tragische Begebenheit zum Drama zu strecken, jeden Roman zum Schauspiel zu zerstückeln. Auch hierin trifft Goethe entschieden mit Lessing zusammen.*) Auf die theatralische Wirkung sah er verächtlich herab, da man auf der Bühne nicht die reine Natur, welche der Dichter darstellen solle, sondern etwas auf die äußern Sinne Wirkendes zu schauen liebe. Auch gegen diesen Spott konnte Lessing nichts haben, nur wollte er, daß man die Regeln der dramatischen Dichtung genau studire und einen diesen entsprechenden durchdachten Plan zu Grunde lege, wogegen Goethe, der aus innerster Seele schaffende Dichter, der Ansicht war, die Form zu dem lebhaft als dramatisch empfundenen Stoffe werde sich nothwendig von selbst ergeben, das Drama aus sich selbst sich ausbauen, während, wenn man von einem nüchternen Entwurf ausgehe, die Begeisterung, welche der Grund aller wahren Dichtung sei, nothwendig schwinde. Im Grunde

*) Es ist kaum richtig, wenn man gemeint hat, Lessing habe Goethes Götz mit dem unter seinen Einfällen erhaltenen Worte gemeint, der Dichter, der den Lebenslauf eines Mannes in Dialogen bringe und das Ding für Drama ausschreie, fülle Därme mit Sand und verkaufe sie für Stricke, ein auf Butlers Hudibras zurückgehender Ausdruck. Dramatisches Leben und Charakteristik konnte er ja dem Götz nicht absprechen. Gar seltsam ist es, wie Stahr darin sogar ein „kurzes Fragment“ einer gegen Goethe aufzuführenden „Komödie“ sehn konnte. Vgl. Boxberger im Archiv für Literaturgeschichte IV, 113 f.

schwebte ihm hier auch Lessings Emilia vor, die ihm, wie wir sahen, gleich seinem ersten Götz, nur gedacht schien. Und mußte er im Grunde nicht Goethe Recht geben, da gerade Shakespeare auch nach ihm dadurch so unendlich alle neuern Dramatiker überragte, daß seine Genialität, ohne sich an beengende Regeln zu halten, dem Drange seiner Natur folgte. Aber fürchten mußte er doch die traurigen Folgen dieser Lehre, wenn die jüngern Dichter alle sich einbildeten, einen Shakespeare im Busen zu tragen, und so aller Regeln spotteten, was nur das Genie thun dürfe, das eben seine Regeln in sich selbst habe.

Bald befreundete sich Lessing näher mit Leisewitz, den er schon früher kennen gelernt hatte. Als dieser im Juni auf kurze Zeit Berlin besuchte, gab er ihm Empfehlungsbriefe an Ramler, Engel, Nicolai, Mendelssohn und seinen Bruder mit. Letzterm schrieb er: „Ein solcher junger Mann und ein solches erstes Stück sind gewiß aller Aufmerksamkeit werth.“ Leisewitz hatte auch die Freude, sein Drama in Berlin aufgeführt zu sehn. So sehr Lessing diesen vielversprechenden dramatischen Versuch von Leisewitz schätzte, so widerwärtig waren ihm die wildbrausenden Stücke Klingers, dessen Zwillingen die hamburger Theaterunternehmer bei der Bewerbung um den auf das beste Trauerspiel ausgesetzten Preis vor dem Julius von Tarent den Vorzug gegeben hatten, weil sie die gewaltige Triebfeder der unentschieden gebliebenen Erstgeburt vor diesem voraus hätten. Noch im folgenden Januar schrieb er, Lenz, der doch so entschieden aller Regeln der Kunst und aller Gesetze des Anstandes spottete,*) sei immer noch ein

*) Er hielt diesen auch für den Verfasser der Kindesmörderin, deren Dichter H. L. Wagner war. Sein Bruder hatte diese zur Aufführung auf dem berliner Theater bearbeitet, und sie in dieser veränderten Gestalt, welche Lessing im ganzen billigte, herausgegeben.

ganz anderer Kopf als Klinger, dessen letztes Stück er noch nicht habe auslesen können.

Um dieselbe Zeit erhielt er einen Besuch des ihm befreundeten wiener Schauspielers Johann Heinrich Friedrich Müller, den der Kaiser, nachdem er das Theater an der Burg zum Nationaltheater erhoben hatte, Deutschland bereisen ließ, um die besten Schauspieler anzuwerben. Dieser unterließ nicht, auf seiner Reise auch Lessing zu besuchen, mit dem er die eingehendsten Gespräche über das deutsche Theater hielt. Lessing erklärte das Singspiel für das Verderben unserer Bühne. „Ein solches Werk ist leicht geschrieben; jede Komödie gibt dem Verfasser Stoff dazu, er schaltet Gesänge ein, so ist das Stück fertig: unsere neuentstehenden Theaterdichter finden diese kleine Mühe freilich leichter als ein gutes Charakterstück zu schreiben.“ Auf das letztere als die ganz eigentliche Aufgabe des Dramatikers, legte er den höchsten Werth und deshalb schätzte er den Julius von Tarent so sehr, dem doch die eigentliche Genialität ganz abging. Auf das dringendste empfahl Lessing gegen Müller die Gründung tüchtiger Theaterschulen. „Alle Empfindungen, Leidenschaften, Neigungen und Fähigkeiten müssen in ihrem ersten Keime geleitet werden, wo das weiche, unbefangene Herz noch jeder Biegung gehorcht. So zweifellos dieser Satz in Ansehung der moralischen Bildung ist, ebenso gewiß ist er es auch in Rücksicht auf die Bildung eines jeden Künstlers; und da durch eine zweckmäßig eingerichtete Theaterpflanzschule beide Arten erzielt werden können, so ist der unschätzbare Nutzen eines solchen Instituts offenbar und einleuchtend bewiesen. Wäre der Endzweck des Schauspieles auch bloß das Vergnügen des Volks, so ist es schon aus diesem Grunde wichtig, dem Volke seine Unterhaltung nicht durch Idioten und sittenlose Menschen vortragen zu lassen, für welche es außer den

Stunden der Geisteserholung keine besondere Achtung haben kann Allein die Schaubühne ist etwas mehr, kann und soll etwas mehr sein, und ihr edler Zweck wird durch unedle, nicht nach Grundsätzen dazu erzogene Mitglieder ebenso vereitelt als die Wirkung der besten Kanzelrede durch die tadelhaften Sitten des Redners. Beide gleichen einer Uhr, die gut schlägt, aber unrichtig zeigt." Die Art, wie Müller eine solche Theaterschule mit Kindern anfing, die im Juli 1779 auf dem dazu bewilligten kärnthener Theater Vorstellungen zu geben begann, entsprach freilich Lessings Absichten nicht im mindesten.

Eine glückliche Zeit schien für den so lange unter dem Drucke des Lebens leidenden Lessing anbrechen zu sollen, als er nach erwünschter Verbesserung seiner Stellung anfangs Oktober die ersehnte Verbindung mit der einzigen Frau in der Welt einging, mit welcher zu leben er sich getraute. Noch ehe er diesen Bund schloß, eröffnete sich ihm in Mannheim eine höchst erfreuliche Aussicht. Man hatte dort den Entschluß gefaßt, ein deutsches Nationaltheater zu gründen, bei dessen Leitung sich Lessing betheiligen sollte. Da man aber die Schwierigkeit wohl empfand, ihn sofort in pfälzische Dienste zu ziehen, in welchem Falle man ihm 2000 Gulden Gehalt mit selbstzuwählendem Titel zusagte, so sandte man an ihn den Buchhändler Schwan mit dem Diplom eines ordentlichen Mitgliedes der mannheimer Akademie der Wissenschaften, und zugleich mit dem Antrage eines jährlichen Gehaltes von 100 Louisd'or, wenn er an den Arbeiten der Akademie Theil nehmen und jährlich oder wenigstens alle zwei Jahre einmal den öffentlichen Versammlungen beiwohnen wollte. Lessing ging darauf ein, und versprach, schon im nächsten Januar oder Februar auf kurze Zeit nach Mannheim zu kommen. Von Aufsicht über oder von Arbeiten für das Theater war gar keine Rede gewesen. „Man denkt

bloß", schreibt Lessing, „wenn ich einmal nach Mannheim käme, daß ich mich wohl von selbst würde reizen lassen, meinen guten Rath für ihre neuen Theateranstalten zu geben. Und das versteht sich." Der pfälzische Minister von Hompesch, der nicht unterließ, ihm die Freude des Kurfürsten über seinen Entschluß mitzutheilen, bat ihn dringend, seine Reise möglichst zu beschleunigen, da das Nationaltheater noch diesen Winter eröffnet werden solle. Auch sprach er ihm den Wunsch aus, er möge noch einige Schauspieler anwerben und im November nach Mannheim senden. Da Lessing die Schwierigkeit hervorhob, in so kurzer Zeit erträgliche Leute zu finden, so ließ er ihm darin ganz freie Hand, worauf dieser sich nach bestem Wissen der Sache annahm. Mitte Januar trat er seine Reise an, wobei ihm nicht wohl zu Muthe war, da er schon ahnte, daß man es bloß auf das Theater abgesehen habe. „Ich wollte wünschen, daß ich schon wieder hier wäre", schreibt er dem Bruder kurz vor der Abreise; „denn mich schaudert, wenn ich nur daran denke, daß ich mich wieder werde mit dem Theater bemengen müssen." Leider sollte sich in Mannheim, wo er auch Klinger kennen lernte, bald zeigen, daß seine Furcht gegründet gewesen. Man verlangte, daß er ganz in die Dienste des pfälzischen Hofes treten und die Leitung des Theaters übernehmen möge. Dazu konnte er sich aber um so weniger verstehn, als er merkte, daß das Theater sich rentiren und zugleich eine Versorgungsanstalt für pfälzer Landeskinder werden solle, es auf die Förderung der dramatischen Kunst nicht abgesehen sei. Indessen machte er während seines sechswöchentlichen Aufenthaltes seine Vorschläge für die Verbesserung des bereits ins Leben getretenen neuen Unternehmens. Man ließ ihn abreisen, ohne daß seines Jahrgehaltes oder auch nur der Vergütung der Reisekosten mit irgend einem Worte gedacht worden wäre. Den

schriftlichen genauern Entwurf seiner Vorschläge scheint er nach seiner Rückkehr auf Verlangen eingesandt zu haben. Zum Stamme des neuen Theaters schlug er die besten Mitglieder der seylerschen Gesellschaft vor. Außer Seyler, der, wenn auch nicht selbst Schauspieler, doch ein Mann von Geschmack und Geschäftskenntniß sei, so daß man ihm ohne Bedenken die ökonomische Verwaltung anvertrauen könne, und Seylers Gattin, der frühern, uns von Hamburg aus bekannte Frau Hensel, die noch sehr gut sei und besonders geeignet, junge Schauspielerinnen zu bilden, waren es Borchers, Brandes nebst Frau, Großmann und Thering. Diesen sollte man ihren jetzigen Gehalt auf Lebenszeit versichern, auf den Fall spätern Unvermögens aber eine entsprechende Pension. Hierzu würde das jährliche Abonnement genügen; die tägliche baare Einnahme solle man zur Aufmunterung der jungen pfälzischen Zöglinge verwenden, die man nicht von Anfang an als gebildete Schauspieler besolden könne. Er schlug vor, diese ganz besonders zu unterweisen, auch zuweilen von ihnen allein kleine Stücke aufführen zu lassen. Die Aufsicht von Seiten der Kunst und Sitten sollte der vor kurzem gegründeten deutschen Gesellschaft in Mannheim übertragen werden, welche einen Ausschuß von sechs oder sieben Mitgliedern ernenne, der über alles, was bei den einzelnen Vorstellungen einer allgemeinen Berathung bedürfe, verhandeln solle. Auch noch eine andere sehr bedeutsame Thätigkeit wies er dieser Gesellschaft zu; sie sollte die neuerscheinenden dramatischen Stücke prüfen und die der Aufführung würdigen empfehlen, aber auch über den Vortrag der Schauspieler wachen, daß weder üble Aussprache noch grammatische Fehler sich im Publikum verbreiteten. In einzelnen Fällen sei er selbst gern bereit, der Gesellschaft seine Meinung mitzutheilen. Dies sei aber auch der einzige Einfluß, den er dabei zu haben wünsche; eine

nähere unmittelbare Aufsicht über das Theater habe er gleich anfangs verbeten; sollte man gleichwohl mehr von ihm erwartet haben, dann müsse er sich gefallen lassen, daß man sich zu dem allen nicht verpflichtet halte, was der Buchhändler Schwan ihm versprechen zu dürfen mündlich und schriftlich versichert habe. Er sehe wohl, daß es, ungeachtet der großen Verheißungen des Kurfürsten, auf nichts weiter hinauslaufe als auf Vergütung der Reisekosten und des Zeitverlustes, und wenn Reisen und die Aufwendung von Zeit, womit er allerdings ein wenig sparsam zu sein Ursache habe, wegfallen würden, er nichts zu erwarten befugt sei. Den Antrag des Ministers, außer der Stelle als Akademiker die Oberkuratel der Universität Heidelberg mit 2000 Gulden und dem Titel eines Regierungsrathes zu übernehmen, lehnte er am 20. März ab, wohl meist aus Aerger, daß man ihm das Versprechen der Besoldung als Akademiker nicht gehalten, und aus Mißtrauen auf die Versprechungen des Kurfürsten, der ihn leicht seinen Gegnern zum Opfer fallen lassen werde. An demselben Tage schrieb er seinem Bruder, auch die mannheimer Reise gehöre bis jetzt noch unter die Erfahrungen, daß das deutsche Theater ihm immer fatal sei, daß er sich nie mit ihm, es sei auch noch so wenig, bemengen könne, ohne Verdruß oder Unkosten davon zu haben. Der Minister aber benutzte die Ablehnung, sich unter den höflichsten Formen von aller Verbindlichkeit gegen Lessing loszumachen, indem er die Sache so darstellte, als ob er einen jährlichen Jahrgehalt unter der Bedingung, einmal im Jahre nach Mannheim zu kommen, ausgeschlagen, aber sich bereit erklärt habe, Mannheim von Zeit zu Zeit zu besuchen; in diesem Fall werde der Kurfürst ihn nicht allein schadlos halten, sondern auch seine Bemühungen auf eine beider würdige Art anerkennen. Lessing aber konnte, in dem Bewußtsein der Nichtswürdigkeit

eines solchen Betragens, das sich, wie bei Ministern so häufig, hinter schale Redensarten und lügenhafte Behauptungen flüchtete, und vor der Stimme der Wahrheit zu erröthen verlernt hatte, nicht unterlassen, Hompesch mit lessingischer Offenheit zu sagen, daß er ihm das Wort im Munde umgedreht habe, und an keine weitere Verbindung zu denken sei, weil es ihm unmöglich falle, sich Leuten wieder an den Kopf zu werfen, die ihn zuerst gesucht, ihm aber darauf nicht zum besten hätten begegnen können oder wollen. Zugleich drohte er ihm, daß, sobald einer es wagen sollte, über seinen Antheil an dem mannheimer Theater anders, als es sich in Wahrheit verhalte, eine Silbe gedruckt zu äußern, er alles der Welt rein heraus sagen werde. Vergebens suchte man durch einen Lessing befreundeten Schauspieler, einen geborenen Pfälzer, seinen Unmuth zu beschwichtigen; von dem kleinen kriechenden Minister wollte er nichts mehr wissen, und von dem schwachen, schwanken Kurfürsten erwartete er nichts. „Lernen Sie das Wort der Großen für das halten, was es ist", schrieb er jenem Freunde. Nur für Seyler, den man angenommen, aber wieder aufgegeben hatte, ward eine Entschädigung erwirkt. Lessing erhielt durch den Minister Hompesch ein Geschenk zur Vergütung der Reisekosten und ein Kästchen mit einer Folge von Münzen sämmtlicher Pfalzgrafen — zur Erinnerung an die Pfalz. Daß es nicht an solchen fehlte, welche ihm bei der ganzen Sache die Schuld beimaßen, was selbst Wieland that, ist nicht zu verwundern. Lessing aber schrieb voll Aerger am 25. Mai an seinen Bruder: „Mit einem deutschen Nationaltheater ist es lauter Wind, und wenigstens hat man in Mannheim nie einen andern Begriff damit verbunden, als daß ein deutsches Nationaltheater daselbst ein Theater sei, auf welchem lauter geborene Pfälzer agirten. An das, ohne welches wir gar keine Schauspieler hätten, ist gar nicht gedacht

worden. Auch die Schauspieler selbst halten nur das für ein wahres Nationaltheater, das ihnen auf Lebenslang reichlichen Unterhalt verspricht. Stücke, die zu spielen sind, fliegen ihnen ja doch genug ins Maul. Wie wohl ist mir, daß ich eine ganz andere Komödie habe, die ich mir aufführen lasse, so oft es mir gefällt!" Lessing dachte hierbei wohl an sein häusliches Leben, wo er an den Spielen und Ergetzlichkeiten seiner Stiefkinder den herzlichsten Antheil nahm. „So ruhig, so zufrieden in seinen vier Wänden" war Lessing noch nie gewesen, aber leider sollte er es nicht lange „so gut haben als andere Menschen", der Versuch, sein häusliches Glück zu gründen, ihm „schlecht bekommen".

Am 10. Januar 1778 verschied Lessings Gattin, nachdem er sich des von ihr geborenen Sohnes, den er so ungern verlor, nur einen Tag erfreut hatte. Am Krankenbette seiner Gattin hatte er den ersten Angriff Gözes gegen das von ihm herausgegebene Fragment des Ungenannten über die Offenbarung und die ihm beigefügten Gegensätze erhalten. Göze beschuldigte ihn „feindseliger Angriffe auf unsere allerheiligste Religion". Diese theologischen Händel waren das einzige, was ihn damals noch zerstreuen konnte, und nach dem Tode des geliebten Weibes fand er in ihnen „einen guten Vorrath von Laudanum". Zunächst hatte er noch auf die Erwiderung eines frühern Gegners, des Direktors Schumann in Hannover, zu antworten, die so schlecht ausgefallen war, daß er kaum wußte, was er erwiedern solle, ohne ihn, was er nicht möchte, lächerlich zu machen. Das Hochkomische der Polemik, worin er sich hier bewegte, machte ihm alle andern theatralischen Arbeiten so „schal und wässerig". Schon hatte er sein Steckenpferd gegen den hamburger Zionswächter weidlich getummelt, wobei alles, was man gegen ihn aufzubringen

versuchte, seiner Heiterkeit nichts anzuhaben vermochte, als Göze durch die Aufforderung, Lessing solle bestimmt erklären, welche Religion er unter der christlichen verstehe, den Streit auf einen andern, Lessing höchst willkommenen Boden versetzte. „Da er sich einmal verredet hat“, schreibt er an eine Freundin, „und wissen will, nicht, was ich von der christlichen Religion glaube, sondern was ich unter der christlichen Religion verstehe, so habe ich gewonnen.“ Hierauf erwiederte er zunächst in der nöthigen Antwort auf eine sehr unnöthige Frage des Herrn Hauptpastors Göze in Hamburg. Eben hatte er diesen Bogen erscheinen lassen, als er den Gedanken zur Bearbeitung des längst entworfenen Dramas Nathan der Weise faßte, das er auf Subscription erscheinen lassen wollte, um, falls er in Folge theologischer Verhetzung von Wolfenbüttel weg müsse, im Besitze von Geld zu sein. „Da habe ich diese vergangene Nacht einen närrischen Einfall gehabt“, schreibt er seinem Bruder Karl am 11. August. „Ich habe vor vielen Jahren einmal ein Schauspiel entworfen, dessen Inhalt eine Art von Analogie mit meinen gegenwärtigen Streitigkeiten hat, die ich mir damals wohl nicht träumen ließ.“ Nachdem er die Erzählung des Boccaccio angegeben, woraus er den Stoff genommen, fügt er hinzu: „Ich glaube eine sehr interessante Episode dazu erfunden zu haben, daß sich alles sehr gut soll lesen lassen, und ich gewiß den Theologen einen ärgern Possen damit spielen will als mit zehn Fragmenten.“*) Durch seinen Bruder ließ er eine Ankündigung verbreiten, in welcher es hieß: „Da man durchaus will, daß ich auf einmal von einer Arbeit feiern soll, die ich mit derjenigen frommen Verschlagenheit ohne Zweifel nicht betrieben habe, mit

*) Vgl. Heft V, 7 f.

der sie allein glücklich zu betreiben ist*), so führt mir der Zufall einen meiner alten theatralischen Versuche in die Hände, von dem ich sehe, daß er schon längst die Feile verdient hätte. Nun wird man glauben, daß ich, ihm diese zu geben, keinen unschicklichern Augenblick hätte abwarten können, als Augenblicke des Verdrusses, in welchen man immer gern vergessen möchte, wie die Welt wirklich ist. Aber mit nichten: die Welt, wie ich mir sie denke, ist eine ebenso natürliche Welt, und es mag an der Vorsehung wohl nicht allein liegen, daß sie nicht eben so wirklich ist." Dieser Versuch, fährt er fort, sei von einer etwas ungewöhnlichen Art, heiße Nathan der Weise, in fünf Aufzügen, sei einer dramatischen Bearbeitung höchst würdig, und er werde alles thun, daß er selbst mit der Bearbeitung zufrieden sei. Allgemein glaubte man hierin ein satirisches Stück gegen Göze und die Orthodoxen erwarten zu müssen, besonders da ihm eine unmittelbare Fortsetzung des Streites verboten war. Lessing begab sich darauf in Angelegenheiten seiner Stiefkinder nach Hamburg, von wo er erst nach der Mitte Oktober nach Wolfenbüttel zurückkehrte. Während dieser Zeit hatte er trotz des Verbotes die erste Folge seiner nöthigen Antwort in Hamburg drucken lassen; dem Verbote des Ministeriums sich zu unterwerfen, war ihm unmöglich, was auch daraus entstehn mochte. Auch in Braunschweig besorgte man vom Nathan das Allerschlimmste, niemand dachte daran, daß er eines der rührendsten Stücke werden sollte; man meinte, er werde durch eine dramatische Verspottung die Angriffe gegen Göze abschließen, während Lessing keineswegs gewillt war, durch diesen „dramatischen Absprung" die ganze Streitigkeit zu beenden.

*) Es war ihm verboten worden, ohne Wissen des Ministeriums etwas Theologisches im Inlande oder auswärts drucken zu lassen.

Gleich nach seiner Rückkehr gab er sich an den alten Entwurf des Nathan, trotz seiner bedrängten häuslichen Lage und der geringen Aussicht auf eine erhebliche Subscription. „Ich besorge schon", schreibt er am 20. Oktober seinem Bruder, „daß auch auf diesem Wege, auf welchem so viele etwas gemacht haben, ich nichts machen werde, wenn meine Freunde für mich nicht thätiger sind als ich selbst. Aber wenn sie es auch sind, so ist vielleicht das Pferd verhungert, ehe der Hafer reif geworden." Der neue Entwurf war schon Anfangs November ganz geordnet. „Mein Stück ist so vollkommen (im Kopfe) fertig", meldet er am 7. dem Bruder, „als nur immer eines von meinen Stücken fertig gewesen, wenn ich sie drucken zu lassen anfing. Gleichwohl will ich noch bis Weihnachten daran flicken, poliren, und erst zu Weihnachten anfangen, alles aufs Reine zu schreiben, und à mesure abdrucken zu lassen. — Ostern 1779 ist mein Stück gedruckt, und wenn auch nicht zwanzig Personen darauf subscribirt hätten und wenn ich es für mein eigenes Geld müßte drucken lassen." Und doch war er damals so bedrängt, daß er seinen Bruder dringend ersuchte, ihm 300 Thlr. von irgend einer Seite zu verschaffen, um mit Gemächlichkeit einer Arbeit nachzuhängen, „in welcher auch die kleinsten Spuren der Zerstreuung so merklich werden". Eher, als er gedacht, bereits am 12. begann er die Ausführung, zwei Tage später die Versifikation des Stückes, dessen erster Aufzug am 6. Dezember vollendet war. Schon am 1. Dezember sandte er den Anfang des Stückes an seinen Bruder, um einen Bogen zur Probe davon setzen zu lassen, damit er sehe, wie viel ein Bogen etwa fasse und er seinen Pegasus etwas anhalten könne, wenn er freies Feld sehe; da er eine ziemlich starke Vorrede im Sinne habe, so brauche das Stück nicht eben sechzehn Bogen zu füllen. Diesmal habe er statt der Prosa Verse gewählt, um

rascher vorwärts zu kommen; denn seine Prosa habe ihm von jeher mehr Zeit gekostet als Verse; die Verse im Nathan würden viel schlechter sein, wenn sie viel besser wären. Bei Ramler entschuldigt er sich bald darauf, daß er nicht, wie er ihm versprochen, Anapäste in seine Jamben habe einfließen lassen; diese hätten ihm niemals von selbst kommen wollen, und er habe sie nicht in den fertigen Vers hineinflicken wollen. „Aber nur Geduld! Das ist bloß ein Versuch, mit dem ich eilen muß, und den ich so ziemlich in Ansehung des Wohlklanges von der Hand wegschlagen zu können glaube. Denn ich habe wirklich die Verse nicht des Wohlklanges wegen gewählt, sondern weil ich glaubte, daß der orientalische Ton, den ich doch hier und da angeben müssen, in der Prosa zu sehr auffallen dürfte. Auch erlaube, meinte ich, der Vers immer einen Absprung*) eher, wie ich ihn jetzt zu meiner anderweitigen Absicht bei aller Gelegenheit ergreifen muß". In Trimetern aber werde er nie schreiben, wenn auch nur aus der armseligen Ursache, daß das Abbrechen der Verse im gewöhnlichen Druck so garstig ansſehe, was aber gewiß nur ein sehr nebensächlicher Grund war. Ramler machte zu dem eingesandten Anfang seine Bemerkungen, die Lessing möglichst benutzte. Am 28. Dezember war der zweite Aufzug vollendet. Den neu durchgesehenen Anfang sandte Lessing am 15. Januar zum endlichen Abdruck. „Ich habe, mit den Malern zu reden, die letzten Lichterchen aufgesetzt", bemerkt er; „das ist die eigentlichen Vorbereitungen eingeschaltet, die sich ganz vom Anfange nicht absehn lassen." Bei Lessing selbst hatten sich bis dahin schon an 1000 Subscribenten zu einem Gulden gemeldet, und er hoffte, daß diese nicht zurückstehn würden, wenn der Preis wegen der

*) Zu andern Arbeiten, von denen er sich leichter wieder zur dichterischen Darstellung zurückfinde, wenn er in Versen schreibe.

größern Bogenzahl auf einen Thaler steigen werde. Das von ihm gewünschte Geld hatte er indessen durch Vermittlung seines Bruders erhalten, so daß er in dieser Beziehung beruhigt sein konnte. Auf die Vorrede, worin er sich besonders über seine neue Interpunktion für die Schauspieler erklären wollte, und ein Nachspiel der Derwisch, welches auf eine neue Art den Faden der Episode des Al Hafi wieder aufnähme und zu Ende bringen sollte, hatte er schon damals für die erste Auflage verzichtet. Als er den Anfang des fünften Aufzugs zum Druck abgesandt hatte, schrieb er am 19. März, er werde entweder gar keine oder doch nur eine ganz kurze Vorrede dem Stücke vorsetzen, alles übrige unter dem Titel Der Derwisch, ein Nachspiel zum Nathan, ebenfalls auf Subscription drucken lassen, wenn er anders sehe, daß es sich der Mühe damit verlohne; denn für ganz mittelmäßige Vortheile werde er sich nicht wieder auf fünf Monate zum Sklaven einer dramatischen Arbeit machen. Man sieht, wie ernstlich Lessing die Ausarbeitung nahm, die alle seine Thätigkeit anspannte. Für den Derwisch glaubte er noch im Sommer Zeit zu finden. Uebrigens betrug die Anzahl der Subscriptionen, die bei Lessing damals eingegangen waren, an 1200. Der Entwurf einer kleinen Vorrede zum Nathan ist uns erhalten. „Wenn man sagen wird, dieses Stück lehre“, lesen wir hier, „daß es nicht erst von gestern her unter allerlei Volke Leute gegeben, die sich über alle geoffenbarte Religion hinweggesetzt hätten, und doch gute Leute gewesen wären; wenn man hinzufügen wird, daß ganz sichtbar meine Absicht dahin gegangen sei, dergleichen Leute in einem weniger abscheulichen Lichte vorzustellen, als in welchem der christliche Pöbel sie gemeiniglich erblickt, so werde ich nicht viel dagegen einzuwenden haben. Denn beides kann auch ein Mensch lehren und zur Absicht haben wollen, der nicht jede ge-

offenbarte Religion, nicht jede ganz verwirft. Mich als einen solchen zu stellen bin ich nicht verschlagen genug, doch dreist genug mich als einen solchen nicht zu verstellen. Wenn man aber sagen wird, daß ich wider die poetische Schicklichkeit gehandelt und jenerlei Leute unter Juden und Muselmännern wolle gefunden haben, so werde ich zu bedenken geben, daß Juden und Muselmänner damals die einzigen Gelehrten waren, daß der Nachtheil, welchen geoffenbarte Religionen dem menschlichen Geschlechte bringen, zu keiner Zeit einem vernünftigen Manne müsse auffallender gewesen sein als zu den Zeiten der Kreuzzüge, und daß es an Winken bei den Geschichtschreibern nicht fehlt, ein solcher vernünftiger Mann habe sich nun eben in einem Sultane gefunden.*) Wenn man endlich sagen wird, daß ein Stück von so eigener Tendenz nicht reich genug an eigener Schönheit sei, so werde ich schweigen, aber mich nicht schämen. Ich bin mir eines Zieles bewußt, unter dem man auch noch viel weiter mit allen Ehren bleiben kann. Noch kenne ich keinen Ort in Deutschland, wo dieses Stück schon jetzt aufgeführt werden könnte. Aber Heil und Glück dem, wo es zuerst aufgeführt wird!" An seinen Bruder schreibt er am 18. April: „Es kann wohl sein, daß mein Nathan im ganzen wenig Wirkung thun würde, wenn er auf das Theater käme, welches wohl nie geschehn wird. Genug, wenn er sich mit Interesse nur lieset und unter tausend Lesern nur einer daraus an der Evidenz und Allgemeinheit seiner Religion zweifeln lernt." Mit Recht ließ der Dichter das Stück ohne jede Vorrede erscheinen; denn es konnte und mußte für sich selbst sprechen und um die Armen am Geiste hatte er sich nicht zu kümmern. Die gute Laune, womit er am fünften Aufzuge arbeitete, ward

*) Vgl. Heft V, 42.

ihm durch Semlers Beantwortung der Fragmente eines Ungenannten getrübt, da dieser in einem Anhange zu erkennen gab, daß Lessings Zweck bei der Herausgabe des Fragmente ganz närrisch gewesen, und er deshalb nach Bedlam gehöre. Er wurde über den „Schubjack", die „impertinente Professorgans" so erbittert, daß er alle gute Laune, die ihm zum Versmachen so nöthig war, verlor und Gefahr lief, den Nathan darüber zu vergessen. Am 11. Mai kamen die Exemplare des Nathan in Wolfenbüttel an. Er wollte nun gleich gegen Semler losgehn und dann seinen frommen Samariter schreiben, ein Trauerspiel in fünf Aufzügen nach der Erfindung des Herrn Jesu Christi, worin der Levit und der Priester eine gar brillante Rolle spielen sollten, aber die Abspannung, worin er nach der Dichtung des Nathan verfiel, ließ ihn weder zum einen noch zum andern kommen.

Alle bedeutenden geistesfreien Männer nahmen den Nathan mit Begeisterung auf. In Weimar wurde er, wie Herder berichtet, mit allgemeiner Begierde verschlungen. Als Leisewitz ein Jahr später Goethe sah, sprach dieser mit der größten Achtung von Lessing, insbesondere wegen seines Nathan und der theologischen Streitigkeiten, und bedauerte die Unfähigkeit der Deutschen, Laune zu empfinden. Gleim setzte den Nathan über alles, was Lessing geschrieben, und erklärte später, wer den Nathan geschrieben, sei ein Gott, kein Atheist. Leisewitz fand das Stück Lessings würdig, wenn es auch weniger Drama als Philosophie in dramatischer Form wäre. Die hamburger und berliner Freunde wurden gleichfalls durch diese wundervolle Erscheinung erfreut, obgleich Lessing sie mehr für eine Frucht der Polemik als des Genies erklärte. Daß die Theologen darüber bittern Groll gegen ihn fassen würden, hatte er wohl vorausgesehen; wunderlich kam

es ihm aber vor, als der alte breslauer Arzt Tralles, ein Gottschedianer, mit seinen zufälligen altdeutschen und christlichen Gedanken wider das Gedicht auftrat, dessen Sprache und Stil er sogar meisterte, doch wollte er mit dem alten Manne keinen „Tanz" anfangen.*) Die Aufführung seines Nathan erlebte Lessing nicht mehr.**)

Im Sommer 1779 und besonders im folgenden Winter war Lessing sehr leidend, doch ließ er sich durch den Buchhändler Voß bestimmen, zur zweiten Auflage seiner Uebersetzung von Diderots Theater eine Vorrede zu schreiben, wozu er, wie er am 25. Februar 1780 bemerkt, den Stoff leicht aus seiner Dramaturgie nehmen konnte. Hier bezeigte er denn seine Dankbarkeit gegen Diderot, der an der Bildung seines Geschmacks so großen Antheil gehabt. Die betreffende Aeußerung haben wir früher mitgetheilt. Die fast erloschene Neigung zum Drama suchte die hamburgische Theaterdirektion, an deren Spitze Schröder stand, wieder in Lessing anzufachen, der sich wirklich am 9. August 1780, in einer Zeit, wo er körperlich und geistig sehr litt, zu einem Vertrage bestimmen ließ, ihr von zwei neuen Schauspielen, die er jährlich zu liefern versprach, auf sechs Monate den alleinigen Gebrauch gegen 50 Louis'dor für jedes Stück zu überlassen. Doch sollte es dazu nicht kommen, Nathan blieb sein letztes Vermächtniß. Im Oktober besuchte er Hamburg, wo man ihn an sein Versprechen erinnerte. Unwohl kehrte er zurück, doch dachte er bald ernstlich an die Erfüllung seines Wortes. Am 9. November bittet er Eschenburg in Braunschweig, er möge ihm doch nochmals den London-Prodigal***) schicken. „Ich soll und soll für das ham-

*) Vgl. die weitere Ausführung Heft V, 14 ff.

**) Ueber die Aufführungen seit 1783 vgl. daselbst S. 18 ff.

***) Dieses Stück erschien in der ältern Ausgabe vom Jahre 1605 unter

burger Theater etwas machen, und da denke ich, daß ich mit meiner alten Absicht auf dieses Stück am ersten fertig werden will. Sie sind wohl so gut und helfen mir mit dem Originale wieder aus." An Elise Reimarus berichtet er sechs Tage später: „Weil ich gerne Weihnachten wieder nach Hamburg kommen möchte, so habe ich seit meiner Rückkunft auf nichts als auf das dramatische Stück gedacht ohne das ich nicht kommen darf. Aber können Sie wohl glauben, wie weit ich schon damit bin? Weihnachten wird kommen, und ich bin noch nicht mit mir einig, ob es eine Komödie oder Tragödie werden soll. So verdutzt, so unentschlossen, so mißtrauisch bin ich in mich selbst, bin ich in allem und jedem Stücke." Zwar hatte er sich bald darauf für eine Komödie entschieden, aber da der Herzog seine schriftliche Meinung über das ihm mitgetheilte Gutachten eines Konsistoriums, die damaligen Religionsbewegungen besonders der evangelischen Kirche betreffend, verlangt hatte, so war er genöthigt, die Komödie einstweilen zurückzulegen. Müsse die Direktion mit aller Gewalt ein Stück haben, schreibt er an Elise Reimarus, so solle die Freundin an seiner Stelle eintreten; diese hatte sich die Bearbeitung eines Stückes vorgesetzt, das Lessing sehr gut gewählt fand. Die beabsichtigte Reise nach

---

Shakespeares Namen, dem es noch Tieck zuschrieb, obgleich es offenbar das Erzeugniß eines viel flachern, wenn auch bühnengewandten Dichters ist, dem lebendige Darstellung und dramatische Wirkung zu Gebote standen. Goethes Nebenbuhler Lenz hatte im Aprilhefte 1777 von Wielands Merkur in dem das hochburger Schloß überschriebenen Aufsatze sich des von Pope als elend verworfenen Stückes angenommen, dessen Hauptcharakter, wie er weiter ausführte, mit einer Wahrheit angelegt und durchgeführt sei, die überall den Meister verrathe, und das manche der originellsten Szenen enthalte. Shakespeares Ruhm würde freilich nur verdunkelt werden, wollte man dieses und die andern ihm zugeschriebenen Stücke ihm ganz beilegen; aber es kränke ihn, daß man ein Stück, das auch nur unter seiner Aufsicht gespielt worden, elend nenne und vor dessen Fehlern warnen wolle.

Hamburg unterblieb; bald erkrankte er schlimmer als jemals; zwar erholte er sich wieder so weit, daß er Braunschweig besuchen konnte, doch hier überraschte ihn der Tod, am 15. Februar 1781 Abends um 9 Uhr. Goethe, der mit lebendigster dichterischer Kraft Lessings Ahnungen erfüllen sollte, schrieb am 20. an Frau von Stein: „Mir hätte nicht leicht etwas Fataleres begegnen können, als daß Lessing gestorben ist. Keine Viertelstunde vorher, eh die Nachricht kam, macht' ich einen Plan, ihn zu besuchen. Wir verlieren viel an ihm, mehr als wir glauben." Schillers Räuber erschienen erst nach Lessings Tod und betraten die Bühne nicht vor dem Januar 1782, und gerade in Mannheim, wo der neue Kurfürst unter Dalbergs Leitung ein vielverheißendes Theater gegründet hatte. Während Lessings Stern unterging, arbeitete sich Schiller unter schmerzlichen Kämpfen zum Lichte durch, freilich zunächst auf einem Wege, der Lessings Anforderungen zuwider lief. Goethe hatte bereits durch seine Iphigenie noch vor dem Erscheinen des Nathan eine wundervolle Wirkung auf den weimarer Hof geübt, und er brütete eben über seinem Tasso. Der große Preußenkönig hatte eben zu derselben Zeit in einer besondern Schrift die anmaßende Aeußerung gethan, es gebe in der deutschen Literatur kein Werk des Genies, das sich den französischen Meisterwerken an die Seite setzen lasse. Lessings Dramaturgie mußte ihm natürlich ein Greuel sein, und wie hätte er vermocht, die dichteriche Höhe Nathans zu erkennen, mit dessen freier Gesinnung er freilich einverstanden sein mußte!

Lessing war der Begründer des deutschen Dramas geworden, nicht allein dadurch, daß er auf die höhern Ziele der dramatischen Dichtkunst mit so scharfem wie feinem Sinne hindeutete, Dichtern und Schauspielern die Wege wies, sondern auch durch seine drei Musterdramen, die, wenn sie auch nicht aus der vollen Tiefe einer be-

geisterten Seele flossen, doch durch die fein berechnete Kunst der Anlage und die auf reiffster Anschauung und Einsicht ruhende Charakteristik und Ausführung einen sehr hohen Rang unter den dramatischen Erzeugnissen unseres Volkes einnehmen, auf dessen eigenstem Boden sie in gesunder Kraftfülle entsprossen sind, und vor allem bieten sie dem sinnigen Betrachter die reichste Gelegenheit, die hohe Kunstbegabung des lebhaft empfindenden und ergreifend darstellenden Dichters zu bewundern. Das erste wahre Lustspiel, die erste Tragödie und das erste einen hohen Gedanken der Menschheit in belebter Gestaltung ausführende rührende Schauspiel verdanken wir dem Manne, der auch auf dem Felde edelster Aufklärung so manche Schlachten siegreich geschlagen: aber auch er sollte dem Loose des stärksten der hellenischen Helden, des unsterblichen Achill, nicht entgehn, auch ihn sollte, so lange er das Licht der Sonne schaute, bitterstes Wehe treffen.

Druck von J. C. F. Eichler, Freiberg.